domus 873

Il 18 marzo 1944, pochi giorni dopo gli ultimi bombardamenti a
On March 18, 1944, a few days after the last aerial bombardments o

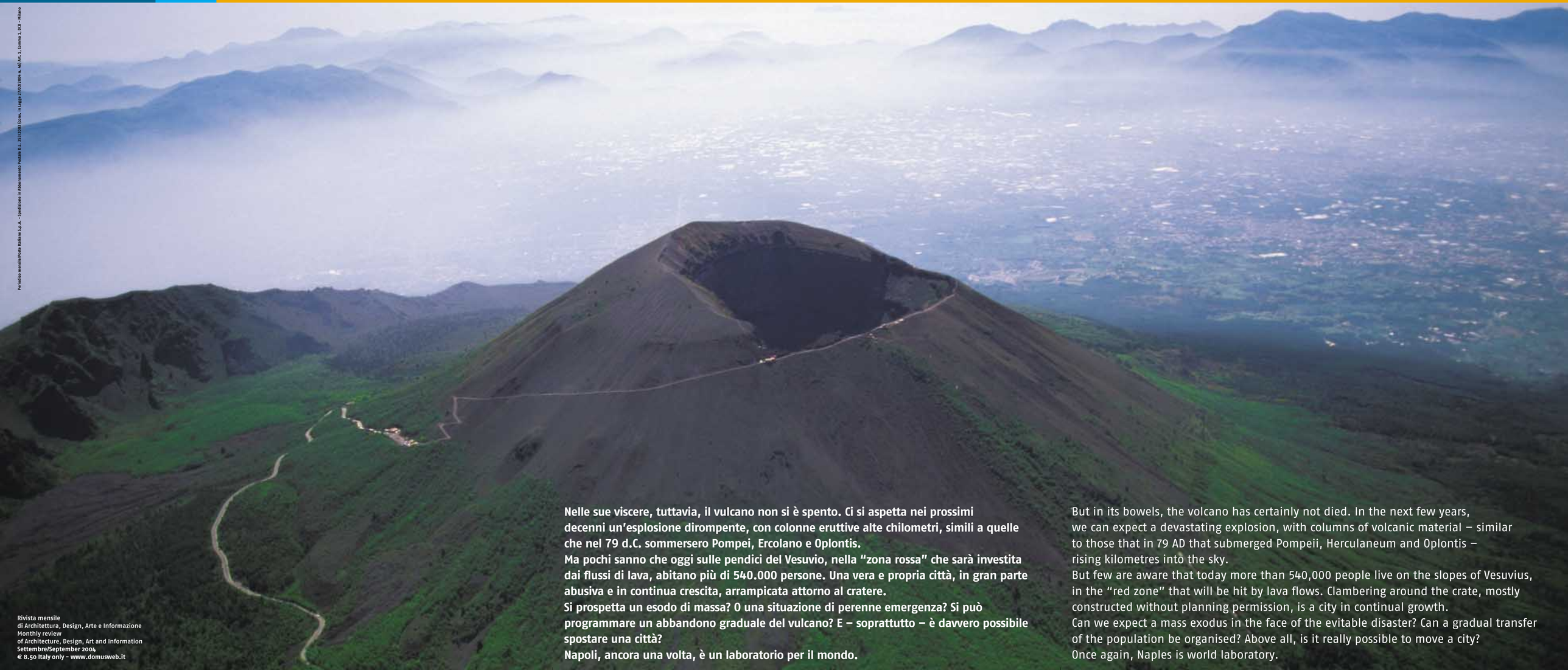
Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano

Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Settembre/September 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

domus 873

Il 18 marzo 1944, pochi giorni dopo gli ultimi bombardamenti aerei su Napoli, il Vesuvio eruttò. 12.000 persone furono evacuate e 26 morirono sotto i crolli causati dal deposito delle ceneri. Da allora, il condotto del grande cratere si è ostruito.
On March 18, 1944, a few days after the last aerial bombardments of Naples, Mount Vesuvius erupted. At least 12,000 people were evacuated and 26 died in buildings crushed under the weight of deposited ash. Since then, the large crater remains dormant.

Periodico mensile/Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in Abbonamento Postale D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46) Art. 1, Comma 1, DCB - Milano



Rivista mensile
di Architettura, Design, Arte e Informazione
Monthly review
of Architecture, Design, Art and Information
Settembre/September 2004
€ 8.50 Italy only - www.domusweb.it

Nelle sue viscere, tuttavia, il vulcano non si è spento. Ci si aspetta nei prossimi decenni un'esplosione dirompente, con colonne eruttive alte chilometri, simili a quelle che nel 79 d.C. sommersero Pompei, Ercolano e Oplontis.
Ma pochi sanno che oggi sulle pendici del Vesuvio, nella "zona rossa" che sarà investita dai flussi di lava, abitano più di 540.000 persone. Una vera e propria città, in gran parte abusiva e in continua crescita, arrampicata attorno al cratere.
Si prospetta un esodo di massa? O una situazione di perenne emergenza? Si può programmare un abbandono graduale del vulcano? E – soprattutto – è davvero possibile spostare una città?
Napoli, ancora una volta, è un laboratorio per il mondo.

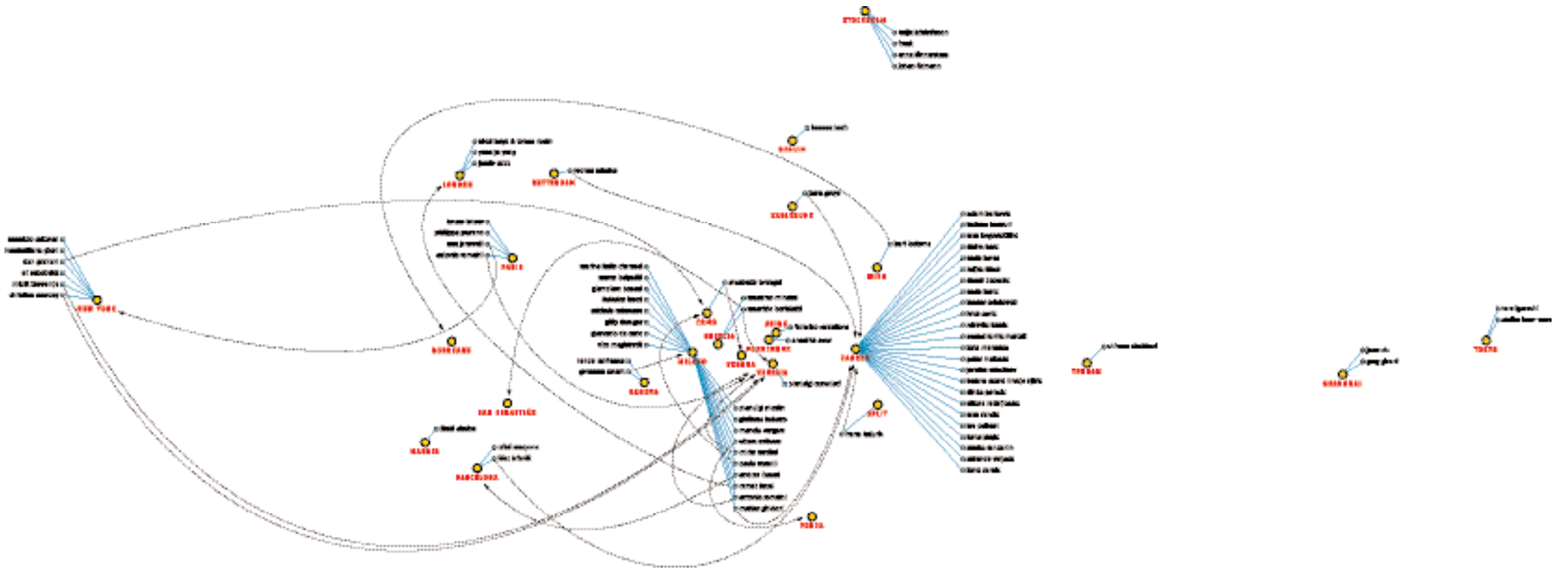
But in its bowels, the volcano has certainly not died. In the next few years, we can expect a devastating explosion, with columns of volcanic material – similar to those that in 79 AD that submerged Pompeii, Herculaneum and Oplontis – rising kilometres into the sky.
But few are aware that today more than 540,000 people live on the slopes of Vesuvius, in the "red zone" that will be hit by lava flows. Clambering around the crate, mostly constructed without planning permission, is a city in continual growth.
Can we expect a mass exodus in the face of the evitable disaster? Can a gradual transfer of the population be organised? Above all, is it really possible to move a city?
Once again, Naples is world laboratory.

Toyo Ito
Tomoko Mitsu
Gianni Ancorelli 1033
Gae
www.horm.it
HORM
horm@horm.it +39 0434 640733

* liberamente tratto da/freely drawn from
multiplicity, *USE – Uncertain states of Europe*, milano 2003

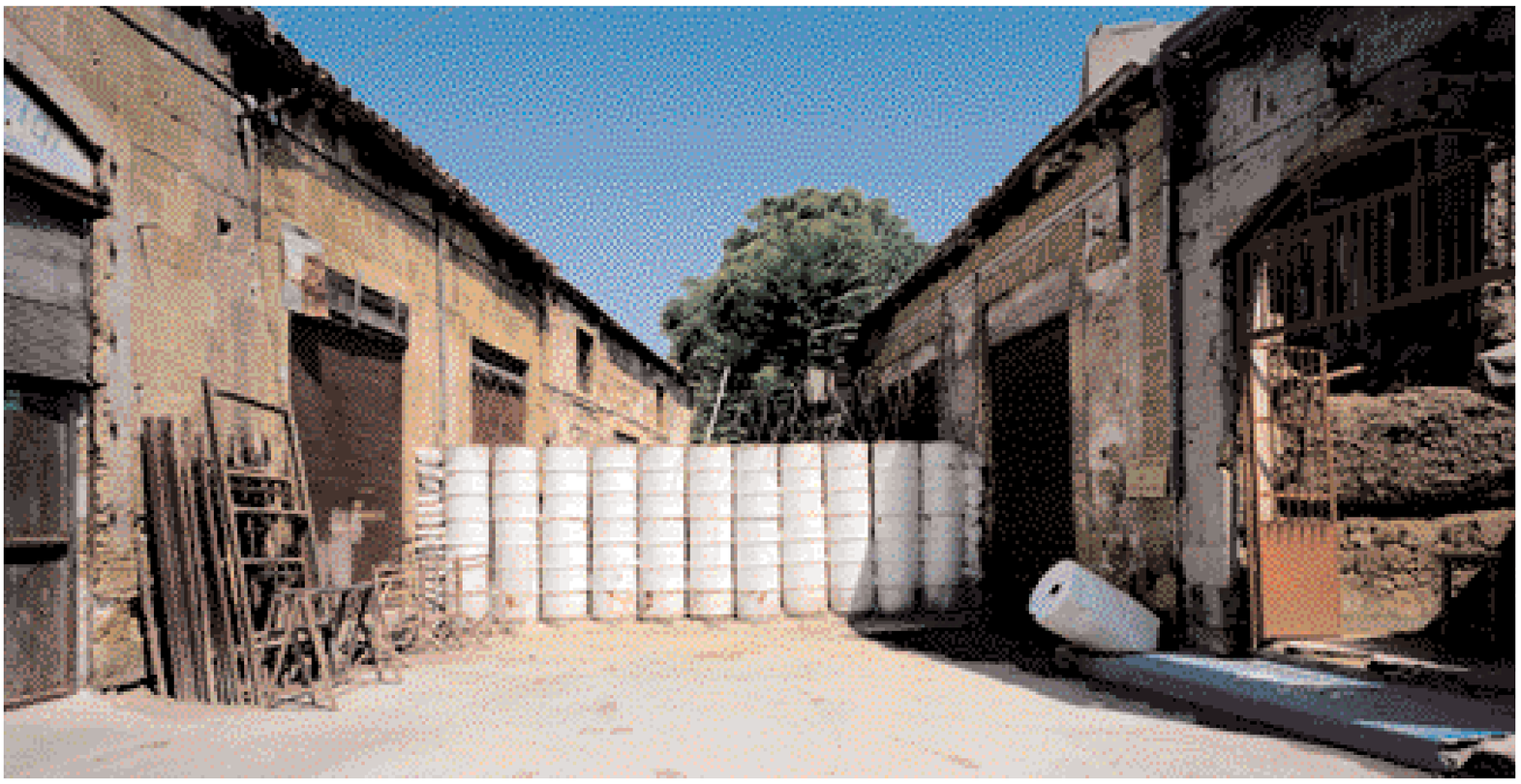
individui/individuals
luoghi/places
spostamenti/movements
vive a/based in

Diagramma di produzione Production diagram *



iñaki abalos: architetto/architect
annalisa avon: architetto/architect
marina ballo charmet: fotografo/photographer
adam baricevic (antrakt lab): ricercatore/researcher
luciano basauri: architetto/architect
sasa begovic (3lhd): architetto/architect
marco belpoliti: saggista/essayist
dafne berc: architetto/architect
nada beros: critica d'arte/art critic
zeljko blaca (mama institute): ricercatore/researcher
damir blazevic (platforma 9.81): ricercatore/researcher
maurizio bortolotti: critico d'arte/art critic
giampiero bosoni: storico del design/historian of design
nicol boyd & tomas rosén: designer
federico bucci: docente di storia dell'architettura/professor of history of architecture
nada buric: architetto/architect
michele calzavara: architetto/architect
maurizio cattelan: artista/artist
teodor celakovski (mama institute): ricercatore/researcher
germano celant: critico d'arte/art critic
pierluigi cervellati: urbanista/city planner
jamie cobb: designer
ivica covic: architetto/architect
gitty darugar: fotografo/photographer
giancarlo de carlo: architetto/architect
juan du: architetto/architect
ramak fazel: fotografo/photographer
matteo ghidoni: architetto/architect
massimiliano gioni: critico/critic
greg girard: fotografo/photographer
dan graham: artista/artist
boris groys: filosofo/philosopher
taro igarashi: architetto e critico /architect and critic
ana janevski: critica d'arte/art critic
ivana katuric: ricercatore/researcher
hannes koch: designer
zdravko krasic: architetto/architect
katja kristoferson: fotografo/photographer
blaz kriznik (iaac institute): sociologo/sociologist
nanda lanfranco: fotografo/photographer
bruno latour: filosofo/philosopher
anna lindgren, katja pettersson, sofia lagerkvist e/and charlotte von der lancken (front): designer
andrea lissoni: critico d'arte/art critic
anna lönnerstam: fotografo/photographer
bart lootsma: critico di architettura/architecture critic
vico magistretti: architetto/architect
christian marclay: artista/artist
kata marunica (antrakt lab): ricercatore/researcher
oriol maspons: fotografo/photographer
vedran mimica: architetto/architect
massimo minnini: gallerista/manager of an art gallery
petar miskovic: architetto/architect
jerolim mladinov (antrakt lab): ricercatore/researcher
pierluigi nicolin: architetto/architect
helena e/and hrvoje njiric: architetti/architects
johan ödmann: fotografo/photographer
philippe parreno: artista/artist
lea pelivan: architetto/architect
dinko peracic (platforma 9.81): architetto/architect
toma plejic: architetto/architect
nikola radeljkovic: designer
sasa randic e/and idis turato: architetti/architects
nenad romic marcell (mama institute): ricercatore/researcher
paolo rosselli: fotografo/photographer
marko sancanin (platforma 9.81): ricercatore/researcher
shirana shahbazi: artista/artist
antonio somaini: critico d'arte/art critic
ettore sottsass: architetto/architect
ali subotnick: artista/artist
elisabetta terragni: architetto/architect
rirkrit tiravanija: artista/artist
yoshiharu tsukamoto e/and momoyo kaijima (atelier bow-wow): architetti/architects
giuliano tedesco: giornalista/journalist
miranda veljacic (platforma 9.81): architetto/architect
manolo vergara: fotografo/photographer
federico vercellone: docente di estetica/professor of aesthetics
mirko zardini: architetto/architect
tonci zarnic: architetto/architect
yeon ju yang: designer

Copertina/Cover:
Fotografia di/Photography by Alex Mac Lean, 2004. L'immagine è tratta dalla ricognizione fotografica effettuata da Alex Mac Lean e Paolo De Stefano per il "Piano del Parco Nazionale del Vesuvio" coordinato da Carlo Gasparrini/The image is taken from the photographic survey carried out by Alex Mac Lean and Paolo De Stefano for the "Piano del Parco Nazionale del Vesuvio", coordinated by Carlo Gasparrini.
Per *Domus* la ricerca è coordinata da Salvatore Porcaro/For *Domus* the research is coordinated by Salvatore Porcaro



Nicosia (Cipro): il confine che taglia in due la città visto dal settore greco-cipriota/
Nicosia (Cyprus): the border that dissects the city, seen from the Greek Cypriot sector
Fotografia di/Photograph by Armin Linke, 2004

Movimenti semplici e gesti spontanei disegnano ambienti di lavoro confortevoli e funzionali. Pensati per le persone che li abitano. Protagonisti dello spazio una nuova serie di tavoli e un sistema di partizione in continua evoluzione.

Simple movements and spontaneous gestures delineate work environments that are both comfortable and functional. Thought out for people who spend much of their lives there. Protagonists of the space are a new series of tables and a partition system that never stops evolving.

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor

UNIFOR

MDL.
Michele De Lucchi
Angelo Micheli
Giovanni Battista Mercurio

Programma di tavoli e mensole per ambienti di lavoro differenziati.
Program of tables and consoles for variegated work environments

Progetto 25.
Luca Meda

Sistema di partizione.
Partition system

UNIFOR
via leonzio, 1
22079 Turate (Como) Italy
tel. +39 02 967 191
fax +39 02 9675 0859
02 9675 0389
www.unifor.it
e-mail: unifor@unifor.it

UNIFOR

CAMPER
The Walking Society
www.camper.com

Walk, don't run.

Fantoni Spa
33010 Osoppo / Ud / Italy
T. +39 0432 976346
F. +39 0432 796400
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it
photo and / Alessandro Paderno designwork
stripes
The Modern Art of Working. Fra moda e design, arte visiva e psicologia del colore, un nuovo progetto Fantoni per lo spazio di lavoro. Tre diverse sequenze cromatiche permettono di personalizzare l'ambiente e di esprimerne visivamente il carattere: dalla razionalità del bianco, grigio e nero, all'accogliente serenità del verde, alla stimolante luminosità dei colori base e pastello. Tavolo lungo, tavolo scrivania ed elemento d'arredo verticale consentono di organizzare uno spazio operativo oppure "living". Perché Stripes è libertà di colore, d'arredo, d'espressione.
Stripes Collection, project: Marco Viola
fantoni

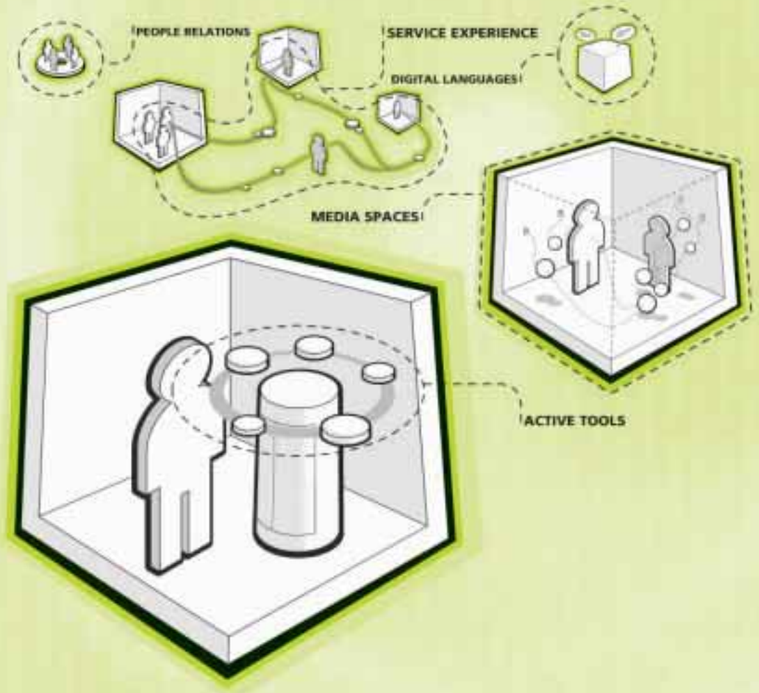
DA
Domus Academy

master

da gennaio a dicembre 2005
from January to December, 2005

Master in
I-Design
Interactive Media and Services

Il Master in I-Design nasce con l'obiettivo di portare nel mondo della Information & Communication Technology e dei media e servizi interattivi, l'originalità della cultura del Design italiano. Progettare l'interazione significa creare scenari e strategie capaci di intrecciare l'innovazione tecnologica con gli aspetti socio-culturali che fanno da sfondo alla vita quotidiana. Rivolto a candidati con formazione e/o esperienza progettuale in campi specifici come: Architettura, Industrial Design, Ingegneria, Scienze della Comunicazione, Scienze dell'Informazione, Visual e Multimedia Design, il Master intende formare progettisti che posseggano gli strumenti pratici e concettuali per generare nuovi concept e visioni per la ICT, unendo sensibilità progettuali e creative a competenze più tecniche e orientate al mercato.
Il programma completo del Master è disponibile su www.domusacademy.it.



The Master in I-Design aims at bringing the culture of Italian Design to the world of Information & Communication Technology. Designing the interaction means to create scenarios and strategies crossing technological innovation with the socio-cultural aspects that shape our everyday life environment. Open to candidates with a background and/or professional experience in specific fields, such as: Architecture, Communication Science and Computer Science, Engineering, Industrial Design, Multimedia and Visual Design, the Master aims at providing designers with practical and conceptual skills to develop concepts and visions for the ICT world, integrating Design and creative sensitivity to more technical and market-oriented competence.
The program of the Master is available on www.domusacademy.it.

PRIFYSGOL CYMRU UNIVERSITY OF WALES
Masters degree validated and awarded by the University of Wales

info:
Susanna Gualazzini
I-Design Department
tel. +39 0242414022
fax +39 024222525
infoidesign@domusacademy.it

Domus Academy via Watt 27 20143 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
Gruppo Telecom Italia - Direzione e Coordinamento di Telecom Italia S.p.A.

TEL 02 546701
PRADA

Premio Telecom.
Dedicato a chi sa raccontare la bellezza.

Il Premio Telecom è per chi contagia bellezza, per chi divulga valori culturali. È un'iniziativa inedita pensata per incoraggiare tutti i progetti, grandi e piccoli, che trasmettono passione e fanno apprezzare il patrimonio culturale italiano.
Informazioni sul bando di concorso: www.viaggiotelecom.it/premio oppure al numero verde 800 859155.

TELECOM ITALIA progetto Italia

Teatro Franco Parenti

PROGETTO ITALIA. UN CONTRIBUTO ALLA CRESCITA DEL PAESE.

REXITE
FOROFFICEFORHOMEFORFUN

OLIVIA
design Raul Barbieri

REXITE spa 7, via Edison I-20090 CUSAGO Milano ITALY tel + 39 029 039 0013 fax + 39 029 039 0018 http: //www.rexite.it E-mail: info@rexite.it

domus
Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina
• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146101 Fax 01-3147135

Australia
• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675
Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561
Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633199
Fax 03-96634506
Magazine Subscription Agency
20 Waltham Street
3011 SEDDON VIC
Tel 03-96896405
Fax. 03-93627684
ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33719500

Austria
• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778
Sol A. Kiesreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826461
Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158
Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium
• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234803
S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
115, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Brazil
• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53183940
Fax 011-5501311
Informational
P.O. Box 6505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344098
Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2521903
Fax 021-2527078

Canada
*Speedimpex Canada Inc
Unit 6
1040 Martingrove Road
Toronto ONT M9W 4W4
Tel. 0416 7417555
Fax 0416 7416126
Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468
Fax 514-2740201

Chile
• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-2357337
Fax 02-2357859

Colombia
• Peridernational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168524 Fax 01-6166864
Luis Antonio Paez Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.
Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic
• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6840747 Fax 02-6840819
Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-72193122
Fax 02-72180315

Cyprus
• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E - P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488
Fax 02-473662

Denmark
• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064
Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434
Rhodos
Strandgade 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Ecuador
• DIB Internacional
Av. Republica 793 y Eloy Alfaro
Ed.Maria Victoria 4 piso Of. 4-07
QUITO
Tel. 02-500716 Fax 02-225469

Finland
• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akateeminen
Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241
Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468
Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France
• Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622
Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326
Documentor
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42933202

Germany
• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610
Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479
Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050 Fax 030-3420611
Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999
Bonner Presse Vertrieb
Limperichstraße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040
Fax 0228-4000944
Graff Buchhandlung GmbH
Sack 15
38100 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890 Fax 0531-46531
Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746
Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479
Mode... Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717
L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979 Fax 089-2289167
Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955
Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350
Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain
• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 020-73968000
Fax 020-73968002
RoweCom UK
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101
Fax 0303-850440
DLJ Subscription Agency
122 Richmond Road
LONDON SW15 2PA
Tel. 020-89481938
Fax 020-83965941
Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 020-78360170
Fax 020-74972539
R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 020-76361244
Fax 020-76364806
Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece
• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955382 Fax 01-9936043
G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimiou Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821
Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-3302082
Fax 01-3848254
Studio Bookshop
32 Tsakalof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3603447

Holland
• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771
Bruil Tijdschriften
Koppelsweg 44
7009 AA DOETINCHEM
Tel. 0314-327493
Fax 0314-330225
Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439
Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888
Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303
Fax 0522-257827

Hong Kong
Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary
Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India
Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran
Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 8426941

Israel
• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567
Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073
Fax 03-6956359

Japan
• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181
Fax 03-32090288
Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7896721
AB Shoseki Books
C.P.O. Box 1914
OSAKA 530-91
Tel. 06-4403800 Fax 06-4403050
Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-6727291
Fax. 06-63755656
Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174
Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asahi-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9523857
Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964
Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-13 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2023161 Fax 06-2221551
Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271
Fax 03-2924278
Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124
Fax 03-34391094
Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750327
Milon Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35510790
Fax 03-35515587
Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32621962
Fax 03-32626409
Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Aoyama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Aoyama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078311 Fax 03-34070340
The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-8 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966
Fax 03-32780249
Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34040403
Fax 03-34041462

Korea
• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Shin Mun Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542089 Fax 02-7354028
Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7800804 Fax 02-7840669

Lebanon
• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492025

Luxembourg
• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURG
Tel./Fax 499888444

Malta
• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico
Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140421 Fax 064-152413

New Zealand
• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4788326
Fax 09-4155650
Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119
Fax 09-5248067

Poland
• Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787327
Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal
• Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. José Espírito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037
Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco
• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93002000 Fax 92052432

Romania
• S.C.IBC. Hiperion
Str. Maresalul 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414604 Fax 064-414521

Russia
MK-Periodica
Ul.Gilyarovskogo 39
129110 MOSCOW
Tel.095-2813322Fax 095-2813332

Singapore
• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0511 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa
• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4839960
Fax 011-7283217
International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain
• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 093-6544061
Fax 03-6401343
Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 093-2128647
Fax 093-2114991
Llibreria La Plana
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 093-4573046
Promotora de Prensa Int. SA
Ausias March 124 Local 1
08013 BARCELONA
Tel. 093-2451464
Fax 093-2654883
A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 091-3733478
Fax 091-3737435
Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 091-4313222
Fax 091-5753998
Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 091-5546106
Fax 091-5532444
Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 091-5341567
Fax 091-5350838

Sweden
• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 13083
10402 STOCKHOLM
Tel. 08-6123680
Fax 08-6122790
BTJ Tidschriftscentralen
P.O. Box 200
22100 LUND
Tel. 046-180000
Fax 046-307947
Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750
Fax 08-270071

Switzerland
• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672220
Fax 061-4672961
• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444
Fax 022-3080429
• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304
Herbert Lang & Co AG
Münzgraben 2
3000 BERN 7
Tel. 031-3108171
Fax 031-3121381
Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859
Sumatec Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7391562
Fax 062-7391568
Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235
R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585
Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
8033 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718
Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan
• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-1110
TAIPEI
Tel. 02-7789679 Fax 02-7782097

Thailand
• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400
Fax 02-2378321

Turkey
• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTANBUL
Tel. 0212-2583913
Fax 0212-2598863
Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTANBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2496707

U.S.A.
*Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND
CITY NY 11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815
• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY 1001
Tel. 0212-5640854
Fax 0212-4658938
Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9912234
Fax 0205-9951479
International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745
Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540
Fax 0212-2330746
Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329000 Fax 0815-7322123
Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872020
Fax 0617-7872670
RoweCom Westwood MA Office
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3298875

Venezuela
• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

*Only for Usa & Canada

DOMUS (USPS 7000007) is published for $ 125 per year by Editoriale Domus Spa Via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc., 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

Pavilion system from Planus Pavilion Collection, designed by Antonio Citterio.

TRE-Più

TRE-P&TRE-Più, divisione **TRE-Più** via Vittorio Veneto, 14/16 22060 Cabiate (CO) tel. +39 031 766000 fax +39 031 768383 trepiu@trep-trepiu.com www.trep-trepiu.com
Showroom: Milano - Roma - Venezia - New York - Los Angeles - Chicago - Miami - Tokyo - Pechino - Mosca - Londra - Parigi - Nizza - Cannes - Barcellona - Francoforte - Atene

Domus Academy

master

da gennaio a dicembre 2005
from January to December, 2005

Master in Urban *and* Architectural Design

Il Master offre un aggiornamento delle competenze professionali in termini di **visioni e capacità progettuali**, guardando al territorio come nuovo spazio dei flussi e dell'immaginazione. Intende costruire **relazioni non scontate tra funzioni della architettura e qualità del territorio**. Vuole formare professionisti in grado di gestire la complessità delle **problematiche urbane, territoriali e architettoniche**, utilizzando nuovi strumenti di analisi e metodologie innovative di progetto. Obiettivo del Master è costruire una adeguata professionalità per coloro che decidono - a diverso titolo - delle trasformazioni e dello sviluppo urbano.

Il Master si rivolge a candidati con esperienza nel settore e a neolaureati e laureandi nelle discipline territoriali, progettuali, economiche, sociali e di comunicazione.

Al termine dell'attività didattica, gli studenti possono usufruire di un periodo di **tirocinio formativo**, della durata di tre mesi, presso le istituzioni sostenitrici del Master, **presso enti pubblici e privati e presso importanti studi di architettura**. Il tirocinio formativo è finalizzato allo svolgimento di un incarico commissionato dall'istituzione ospitante, sotto la guida di un docente del Master.

*The Master offers an updating of the professional skills in terms of **visions and design capacities**, looking at the territory as a new space of fluxes and imagination. The objective is to build **non obvious relations between the functions of architecture and the quality of the territory**. It intends to train professionals able to manage the complexity of **urban, territorial and architectural problems** using new analysis tools and innovative design methodologies. Goal of the Master is to offer an adequate professionalism for those who decide for the urban transformations and development at all levels.*

The Master is open either to candidates with specific professional experience and to recent university graduates or final year students of urban, planning, economic, social and communication subjects.

*At the end of the educational activity, the students can take advantage of a **three-month vocational training** hosted by the institutions supporting the Master, **by public bodies or private companies and by important architecture studios**. The vocational training aims at the development of a task given by the hosting institution, under the guidance of a Master professor.*

PRIFYSGOL CYMRU UNIVERSITY OF WALES — Masters degree validated and awarded by the University of Wales

ideas spring competition
2nd edition

*For the 2nd year, Domus Academy launches an **international competition of ideas** that starts from the intention of stimulating the creativity of young professionals, attentive to the main issues related to urban and territorial development.*

The competition announcement can be downloaded from www.domusacademy.it

The winners will be awarded with partial scholarships to attend the Master in Urban and Architectural Design for the academic year 2005.

deadline

*The projects will have to be delivered to Domus Academy "Ideas Spring Competition" – via Watt 27 – 20143 Milano, **by October 25, 2004.***

Per il secondo anno, Domus Academy bandisce un **concorso internazionale di idee** che nasce dalla volontà di stimolare la creatività di giovani professionisti attenti e sensibili alle principali tematiche di sviluppo urbano e territoriale.

L'intero bando di concorso è disponibile su www.domusacademy.it

Ai vincitori saranno assegnate borse di studio a copertura parziale per frequentare il Master in Urban and Architectural Design nell'anno accademico 2005.

scadenza

I progetti devono pervenire a Domus Academy "Ideas Spring Competition" – via Watt 27 – 20143 Milano **entro e non oltre il 25 ottobre 2004.**

info:
Roberta Boscotrecase
Coordinator of the Master
tel. +39 0242414049
fax +39 024222525
infourban@domusacademy.it

Abbiamo un'idea fissa: i dettagli

Vi è mai capitato di osservare all'interno di un museo con quanta precisione vengono orientati i faretti per un'esposizione? Immaginerete quindi quanto un dettaglio come la piccola vite «lock» dei nuovi faretti Parscan possa venire apprezzato in un contesto simile: con un solo giro è possibile bloccare tutti gli assi di movimento del faretto. Nessuno infatti gradirebbe che con un movimento inconsulto si perdessero i risultati di un lavoro così tanto scrupoloso.

Dite pure che siamo fissati per i dettagli, ma grazie all'esperienza decennale di collaborazione con i migliori lighting designer del mondo abbiamo capito che proprio questi particolari attraverso la luce fanno dell'architettura un'esperienza indimenticabile. La nostra costante attenzione per i dettagli rientra comunque in una visione globale. È la somma dei dettagli che determina la qualità del programma ERCO, in grado di soddisfare qualsiasi esigenza di illuminazione architettonica.

La luce è la quarta dimensione dell'architettura: www.erco.com

ERCO

ABITARE IL TEMPO - VERONA
16 - 20 Settembre 2004
Padiglione 7 - Stand E 20

L'acciaio Inox incontra il design e prende forma. Nasce la *Collezione Inox*® armonia nel movimento.

CORDIVARI®
Radiatori d'arredo

800 82 81 70 - www.cordivari.it

creatività

Con il progetto Creatività, Arpa individua nuove modalità espressive, declina cromatismi, aggrega segni e colori. Così che i laminati smettono di essere puri fondali neutri ed invece assumono una valenza decorativa di primaria importanza, diventano progetto estetico-culturale, cifra stilistica ed avventura della creatività.

ethnic natural chic optical seventies technicolour hi tech

ethnic

Invito al viaggio, ad eliminare i confini presenti nel nostro modo di immaginare qualsiasi cosa. Perché poi, l'ispirazione, si può trovare ovunque: in un mercato all'aperto in Guatemala, nel modo di vivere in un villaggio nigeriano, nei colori di una festa indonesiana. E il mondo è una splendida mostra a cielo aperto che ogni giorno rinnova per noi i suoi fasti. E quando torniamo a casa, ci portiamo dietro ricordi, profumi, colori. Sensazioni significative, tradizioni di terre lontane che non vogliamo dimenticare e che, con spirito nuovo, ritroviamo nelle nostre case.

Il laminato decorativo ad alta pressione.
Tecnologia produttiva,
costante innovazione, sperimentazione,
qualità globale. Dal 1954.

Arpa industriale spa
12042 Bra Italy
arpa@arpaindustriale.com
www.arpaindustriale.com

Arpa

art direction Castiglia associati grafiche: design romanoassociati.com

MOROSO spa - via Nazionale 60 Cavalicco-Udine, Italy T. +390432 577111 - info@moroso.it - Milano Showroom - via Pontaccio 8/10 T. +3902 72016336 - n. verde 800 016811 - www.moroso.it

Serpentine di Tom Dixon fotografato all'interno del PALAIS DE TOKYO, site de création contemporaine a Parigi.

MOROSO

Madison design Luca Casini

Space design Alessandro Mendini

Stilo design Enzo Mari

Olivari. Sempre all'altezza.

Laser design Richard Sapper

OLIVARI

www.olivari.it tel +39 0322 835080

GSM

www.tim.it
Servizio Assistenza Clienti TIM
119
(tutti i giorni, 24 h)

Copertura nazionale TIM (marzo 2004) - GSM: 94.6% territorio, 99.8% popolazione.

Ore 8.00

Ore 12.00

Ore 18.00

DomusLife Video.
Il bello di vedere che a casa non succede niente.

Acquista DomusLife Video di TIM per avere le immagini di casa sul tuo telefonino.

DomusLife Video di TIM ti fa sentire a casa, ovunque tu sia. Da oggi, infatti, puoi vedere la tua casa quando vuoi sul telefonino con foto e brevi animazioni, verificarne la temperatura ed ascoltare tutto quello che accade. Puoi acquistare DomusLife Video (Fotocamera e Telefonino Java)* nei negozi TIM; è semplicissimo da installare e facile da usare. Con un'offerta così non resta che accomodarsi.

Per informazioni su condizioni e limitazioni dell'offerta e sui telefonini compatibili, vai su www.tim.it, chiama il 119 o vai nei negozi TIM.

*Puoi chiedere DomusLife Video con fotocamera Nokia Observation Camera e TIM Card da 5 Euro oppure DomusLife Video Plus con fotocamera Nokia Observation Camera, telefonino Nokia 6600 e TIM Card da 5 Euro.

TIM
Vivere senza confini

design romano adolini

galassia®

www.galassiaceri.it - tel.0761_573134 - fax 0761_573458 - ph costantini

DESIGN A PORTER

Sedia impilabile con schienale flessibile Amanda, design Dondoli e Pocci

BONALDO

Ouverture
secondo Scholtès.

Come antipasto, delicato flan di zucchine
e carote servito aperto, per svelare la ricca crema
al formaggio. Ma il vero spettacolo comincia
ancora prima. Scholtès presenta il forno
con doppia apertura laterale. La prima porta,
in acciaio inox satinato, offre discrezione e protezione
dal calore; mentre una seconda porta, in vetro
trasparente, permette di controllare ogni fase della
cottura con la massima visibilità e senza alcuna
dispersione di calore. Il design compatto
ed elegante esalta l'armonia della vostra cucina.
Il meglio è servito garantisce Scholtès.

Scholtès

Il gusto e la perfezione.

Porte Blindate Torterolo & Re

shield

Sicurezza D'Autore

40 YEARS TORTEROLO & RE

Il rigore dei contenuti tecnologici delle porte blindate Torterolo & Re si arricchisce di un linguaggio estetico esclusivo: dalla collaborazione con Pininfarina sono nate Shield, Wave e Dream, le prime porte blindate di design. Dedicate a chi ama lo stile, sono realizzate secondo le più avanzate concezioni tecniche del settore ed emozionano con forme, materiali e colori che trasformano la sicurezza in piacere puro. La nuova collezione testimonia la continua evoluzione di Torterolo & Re nel segno della ricerca e dello stile.

TORTEROLO & RE
PORTE BLINDATE

www.torteroloere.it
E-mail: info@torteroloere.it

800-753947

"Shield" by pininfarina

divano: Nolan, tavolino: Kitaj,
pouf: Hockney, tavolino: Caulfield,
tappeto: Kidassia
design: Rodolfo Dordoni

Minotti

MINOTTI S.p.A.
20036 Meda (MI) Italia
via Indipendenza, 152 p.o. box 61
Tel. +39 0362 343499
Fax +39 0362 340319
www.minotti.com
e-mail: info@minotti.it
info: Tel. +39 0362 343488

pannelli scorrevoli Spanlum, cabina armadio Dress, porta Quadrante design Giuseppe Bavuso | www.rimadesio.it | numero verde 800901439

una casa piena di luce / Rimadesio

L'ispirazione grazie a Zoom.

Zoom di Regent, la prima serie di proiettori con forme estetiche omogenee ideati per porre l'individualità sotto la giusta luce e far nascere sensazioni ispirate. InMax. Zoom nella sua forma cubica. Sviluppato con una tecnologia d'avanguardia come il design che lo avvolge. Dispone di una ghiera per la regolazione del fuoco «cock-touch» per la distribuzione del fascio luminoso diffuso ed uniforme. Elevata capacità di controllo dell'abbagliamento grazie alla precisa tecnologia del riflettore. Manipolazione semplice grazie al peso ridotto. Sostituzione dei riflettori senza utensili. Vasta scelta delle sorgenti luminose ; 11 in totale.

Zoom. La luce prende forma.

Per maggiori informazioni tecniche sul prodotto Zoom, consultate il nostro sito www.regent.ch

Basilea · Berna · Ginevra · Colonia · Losanna · Lugano · Lione · Milano · Tel Aviv · Vienna · Zurigo

REGENT Lighting

Lettore CD, equalizzatore grafico a 7 bande, amplificatore, 6 altoparlanti e un potente sub-woofer, in altre semplici parole **BOSE® SOUND SYSTEM**. La colonna sonora del tuo piacere. Fatta sentire al mondo.

IN PIÙ, CON PARURE LANCIA, 5 ANNI DI GARANZIA E ASSISTENZA STRADALE.

PARURE LANCIA Aggiungete valore al valore: se scegliete Lancia Ypsilon con Parure Lancia potrete avere 2 anni di garanzia contrattuale + 2 anni o 100.000 km di garanzia aggiuntiva del costruttore.*

Lancia Ypsilon a partire da € 10.950 prezzo chiavi in mano (IPT esclusa).

Il piacere è tutto mio. Ypsilon

VIVILO FORTE.

* I termini e le condizioni della Garanzia Parure Lancia sono contenuti nel contratto "Parure Lancia" disponibile presso le Concessionarie Lancia. Lancia Ypsilon: consumi da 4,5 a 6,3 lt/100 km (ciclo combinato). Emissioni CO2: da 119 a 157 g/km.

Aveo

My House of Villeroy & Boch

"Perfezione. Rotondità. Benessere."

AVEO – Un'emozione in cui riconoscersi. Un'esperienza sensoriale per rinascere. Una forma perfetta creata per il bagno. Una nuova collezione disegnata da Conran&Partners.

www.villeroy-boch.com

Villeroy & Boch
1748

36e8. By Lago.

LAGO 00 39 049 5994299 - www.lago.it

Design: Daniele Lago

Hey Joe!

Design Maurizio Duranti

CERSAIE 28 SETT - 3 OTT 2004
PAD **34**, STAND **G45**

ABITARE IL TEMPO 16 - 20 SETT 2004
PAD **7**, STAND **C18**

IB mixing ideas

IB RUBINETTERIE Sarezzo (BS) - www.ibtorbre.it ibtorbre@ibtorbre.it

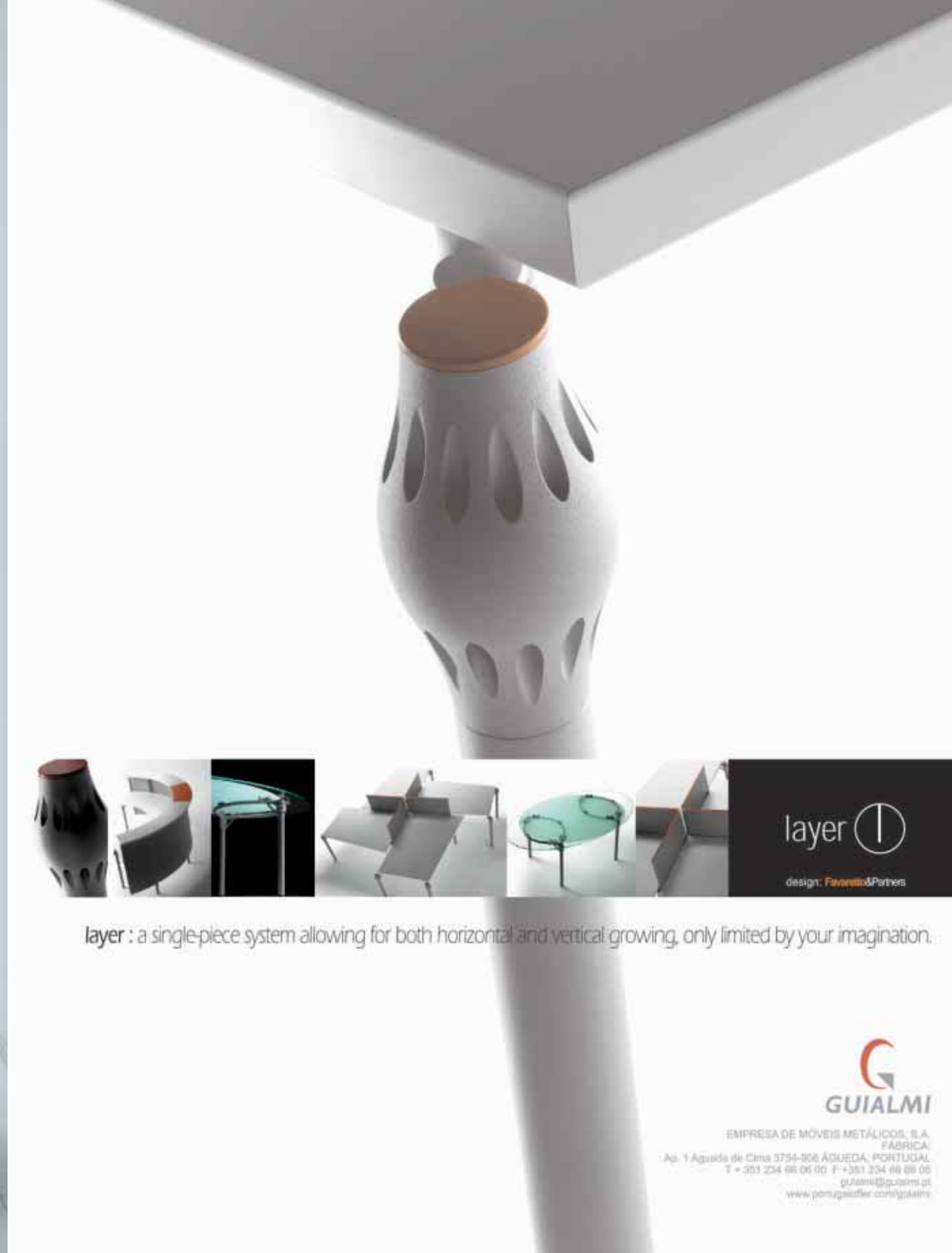
A VISION TURNS TO LIGHT
Crystal Downlights & Spots

Brilliant crystal gives light a new and modern look – effective, fascinating, functional. Materials and design of the very highest quality combine optimum efficiency with innovative technologies. Ingenious crystal cuts create magical colour spectrums and attractive light patterns. The combination of light and crystal presents a wide range of possible uses. We would be pleased to give you further information.

D. Swarovski & Co., A-6112 Wattens, Tel. 0043/5224/500
www.swarovski.com · www.business.swarovski.com

SWAROVSKI

FOSCARINI

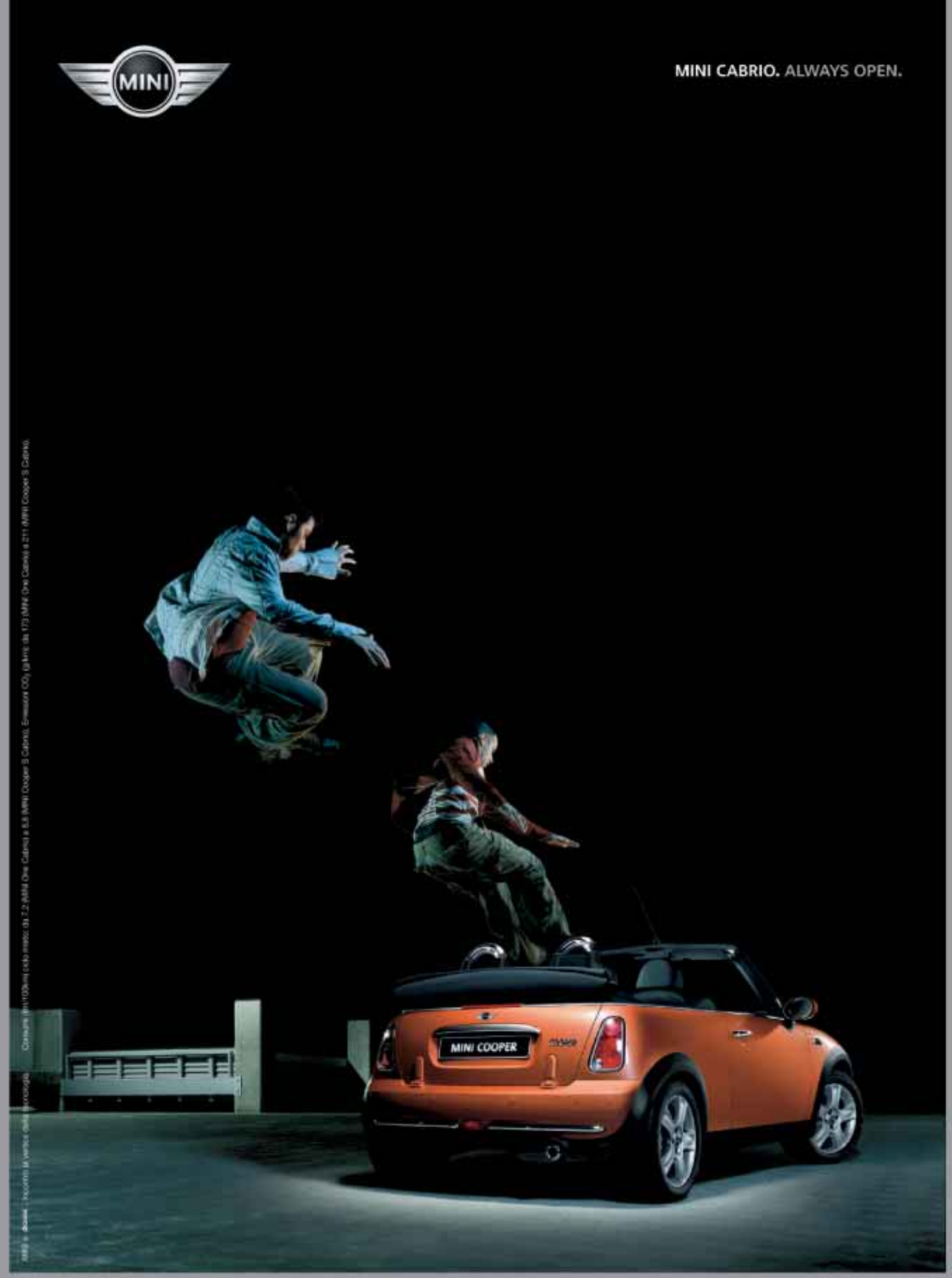

layer
design: Favaretto&Partners
layer : a single-piece system allowing for both horizontal and vertical growing, only limited by your imagination.
GUIALMI
EMPRESA DE MÓVEIS METÁLICOS, S.A.
FÁBRICA:
Ap. 1 Aguada de Cima 3754-908 ÁGUEDA, PORTUGAL
T + 351 234 66 06 00 F: +351 234 66 66 06
guialmi@guialmi.pt
www.portugaloffer.com/guialmi

PRIMA DI TUTTO

rex
CERAMICHE ARTISTICHE

L O G I C A

Numero Verde
800-009694
www.rex-cerart.it
Richiedi il tuo "REX USER"



Product design: Zecca & Zecca Ph. Claudio Porcarelli La scelta

Comandi Light.
Placca in ciliegio massello.

Non si può nasconderlo: Martina Colombari rappresenta un po' la donna dinamica e moderna per eccellenza. Di una bellezza sincera e solare, Martina è un esempio di simpatia, di eleganza e di classe innata. È per questo che ha scelto per la propria casa accessori dallo stile inconfondibile, in sintonia con la sua personalità. È per questo che ha scelto il design della linea Light BTicino. Perché insieme sono semplicemente spettacolari.

Con Light puoi scegliere fra tante placche di colori e materiali differenti. Abbina al tuo arredamento la placca giusta per ogni ambiente e poi cambiala ogni volta che vuoi. A seconda dei tuoi gusti e delle tue esigenze.

Sintonizzatore FM
per diffusione sonora.
Placca finitura blu gel

Light BTicino.
Un modello di stile.

Martina Colombari e Light.
Con loro la casa dà spettacolo.

Light di BTicino è anche un sistema ad alto valore tecnologico pensato per farti vivere al meglio la tua casa. Puoi ascoltare la musica che preferisci in ogni stanza grazie al sistema di diffusione sonora o far accendere la luce al tuo passaggio grazie ad appositi sensori a infrarossi. Queste e altre funzioni fanno parte di un impianto di automazione domestica My Home e trovano nella linea Light una veste estetica fantasiosa ed elegante.

LIGHT

bticino

Interruttore automatico.
Placca in finitura argento opaco.

800-837.835 www.bticino.it BTicino. La casa come tu la vuoi.

FontanaArte

The technical look of elegance

FontanaArte Spa Alzaia Trieste, 49 – 20094 Corsico / Milano – Italia
Tel +39 02 45121 – Fax +39 02 4512660 – www.fontanaarte.it – info@fontanaarte.it

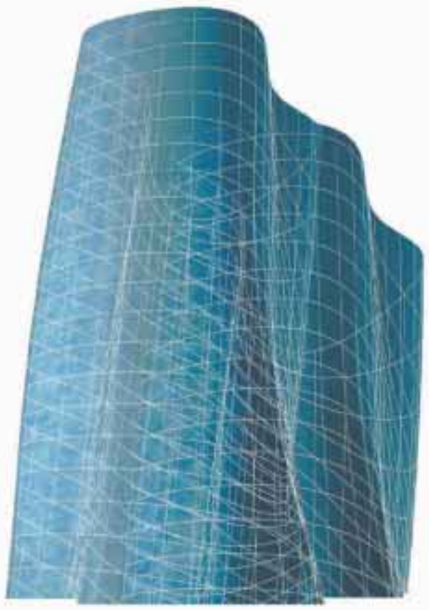
Tavolo M.A.
+ Lampada Ralio

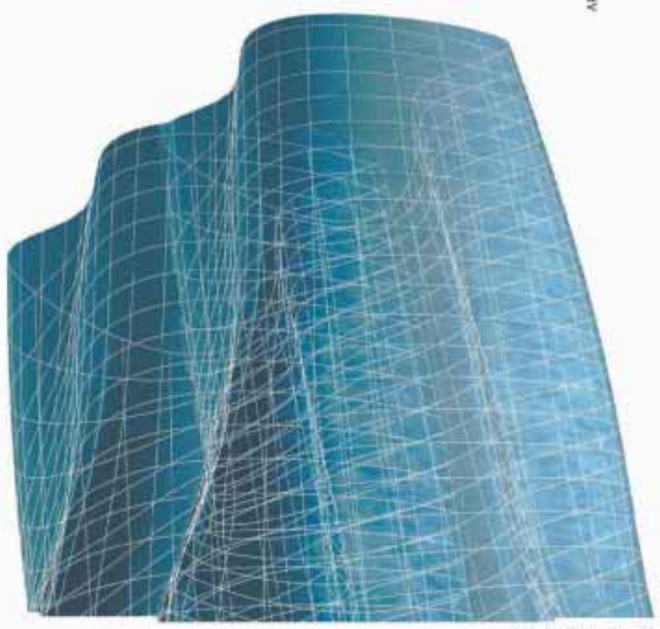
KALDEWEI
Vasche: il nr. 1 in Europa

FARE NUOVI PROGETTI CON LEI
DA' PIU' SMALTO ALLE TUE IDEE.
GARANTISCE KALDEWEI.

Kaldewei dà uno smalto di novità alle tue idee di progettista. Per soddisfare i desideri e le esigenze specifiche dei tuoi clienti, infatti, ti proponiamo vasche da bagno, vasche idromassaggio e piatti doccia in diverse forme, colori e misure con qualcosa di unico al mondo: lo smalto speciale Kaldewei 3,5 mm. Questo materiale è talmente robusto, solido e resistente ai graffi, che possiamo dare una garanzia di durata di 30 anni. In più, la superficie dei prodotti è autopulente, ideale per mantenere la loro bellezza inalterata nel tempo. I nostri modelli, inoltre, sono stati curati nel design da studi di fama internazionale come Sottsass Associati Milano e Phoenix Design Stoccarda/Tokyo, una certezza in più di pura originalità, che dà stile e personalità alla scelta delle numerose COLLEZIONI KALDEWEI.

Per maggiori informazioni: 0472 200 953 oppure www.kaldewei.com





ARMANDO TESTA

Hani Rashid for Cersaie 2004

Hani Rashid

SALONE INTERNAZIONALE
DELLA CERAMICA PER EDILIZIA E DELL'ARREDOBAGNO

CERSAIE

BOLOGNA ▪ ITALY

28 SETTEMBRE/3 OTTOBRE 2004

www.cersaie.it

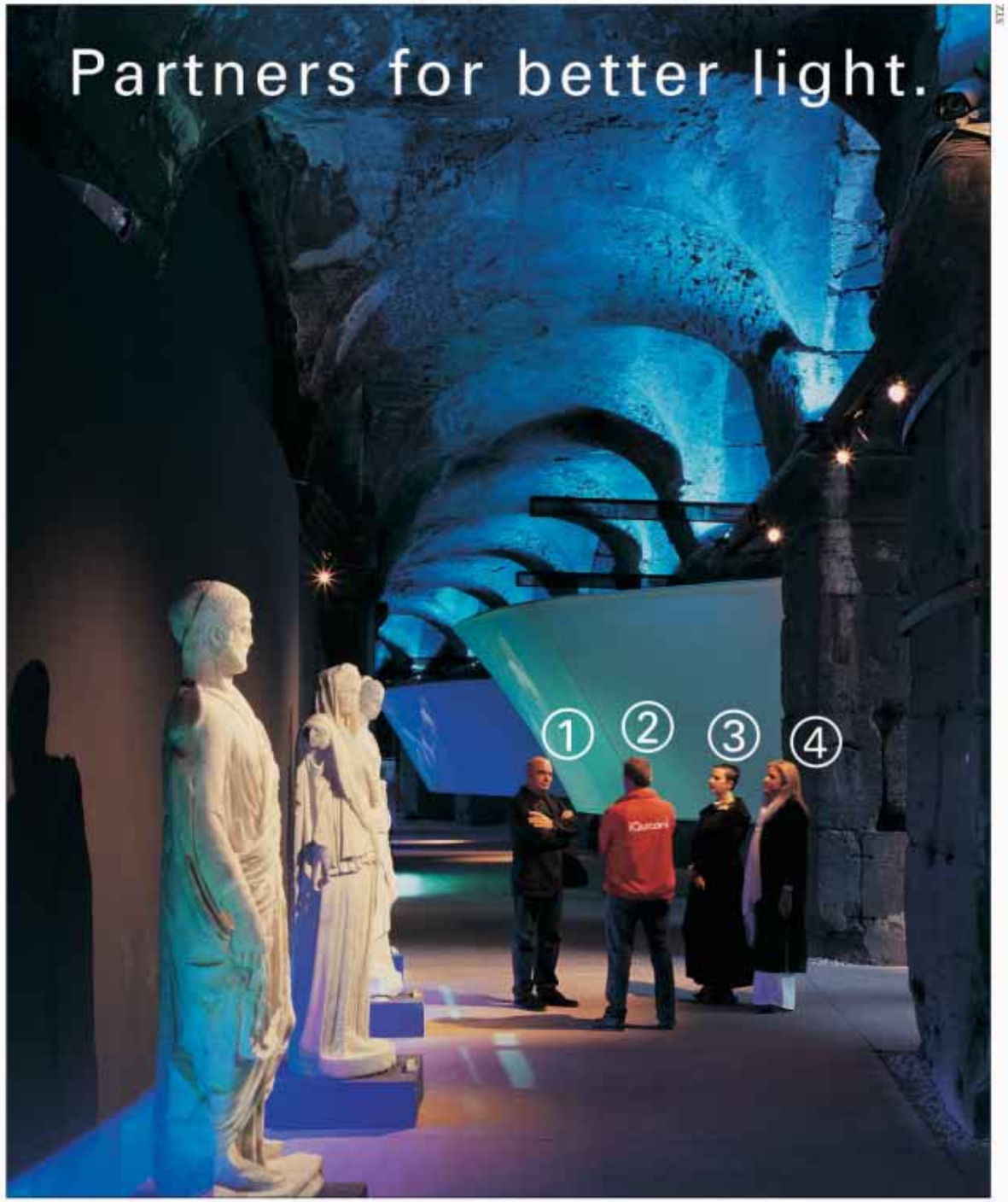
SETTORI ESPOSITIVI

PIASTRELLE DI CERAMICA • APPARECCHIATURE IGIENICO-SANITARIE • ARREDAMENTI PER AMBIENTE BAGNO • ARREDOCERAMICA E CAMINETTI • ATTREZZATURE E MATERIALI PER LA POSA E L'ESPOSIZIONE DI PRODOTTI CERAMICI • MATERIE PRIME, SEMILAVORATI, ATTREZZATURE PER PRODOTTI CERAMICI

Organizzato da **EDI.CER. spa** Promosso da **ASSOPIASTRELLE** In collaborazione con **BolognaFiere**

Segreteria Operativa: PROMOS srl - P.O.Box 103 - 40050 CENTERGROSS BOLOGNA - Tel. 051.6646000 - Fax 051.862514
Ufficio Stampa: EDI.CER. spa - Viale Monte Santo 40 - 41049 SASSUOLO MODENA - Tel. 0536.818111 - Fax 0536.807935

iGuzzini Illuminazione - SS 77, Km 102 - I-62019 Recanati
Tel. +39 071 75881 - Fax +39 071 7588295 - www.iguzzini.com - iguzzini@iguzzini.it



Roma, Colosseo, Mostra "Forma. La città moderna e il suo passato.". Progetto a cura di Adriano La Regina, Massimiliano Fuksas ① e Doriana Mandrelli Fuksas ③. Committente: Soprintendenza Archeologica di Roma ④. Consulenza tecnica per l'illuminazione: iGuzzini ②. Prodotti: Proiettori Metro, design Bruno Gecchelin.

Better Light for a Better Life. iGuzzini

torino 2006

Sponsor Ufficiale

Fiat Idea

Tante vite, tutte *tue*.

*2 anni di garanzia contrattuale + 3 anni o 120.000 km di garanzia aggiuntiva Fiat per te a partire dalla scadenza della garanzia contrattuale. Se nel caso vendessi l'auto prima di compiuti anni o della percorrenza di 120.000 km, puoi ottenere uno sconto fino al 5% del prezzo sull'acquisto di un altro veicolo. Consulta la Garanzia Fiat per te sono compresi nel contratto disponibile presso le Concessionarie Fiat. Consumi (l/100 km) ciclo misto: 3,8 - 6,9; emissioni CO2 (g/km): 99 - 179. www.fiatidea.it

Multijet
La rivoluzione del diesel

Nuova Fiat Idea, la monovolume compatta con sedili modulabili in 32 posizioni, 25 vani portaoggetti, interni ergonomici, cambio in plancia, ABS con EBD e tre motorizzazioni: diesel Multijet 1.3 16v da 70 CV e 1.9 da 100 CV, 1.4 benzina 16v da 95 CV.

FIAT

Fiat per te **5 anni di garanzia*** o 120.000 km di assistenza stradale. Nel caso vendessi l'auto prima dei 5 anni, puoi ottenere uno sconto fino al 5% del prezzo sull'acquisto di un altro veicolo.

Om. Il principio. Om. Il primo suono dell'universo. Om. L'ultima sconvolgente cappa di Elica Collection. Om. Una forma pura, che ridefinisce lo spazio e gli oggetti a misura di una perfezione cosmica. Ridefinendo anche le nostre certezze più profonde. E se il design non fosse tutto nella vita? E se ci fosse anche dell'altro? E se l'altro fosse Om? E se Om fosse...

www.elica.com - numero verde 800.888.444

elica
COLLECTION

Non si vive di solo design.

la Storia

vetreria

Vistosi®

www.vistosi.it

maxdesign

Via dei Banduzzi, 75
33050 Bagnaria Arsa
Udine, Italy
Tel. +39 0432.996412
www.maxdesign.it
info@maxdesign.it

So happy.

design Marco Maran

Abitare il Tempo
Verona, dal 16 al 20
settembre 2004

100% Design
Londra, dal 23 al 26
settembre 2004

Orgatec
Colonia, dal 19 al 23
ottobre 2004

Prima viene l'idea ma, subito dopo, occorre la materia prima per realizzarla.
Ed è questa che ti forniamo noi con **Marmogres**, **Granitogres** e **Pietre Native**, materiali ceramici evoluti, caratterizzati da elevati livelli prestazionali e notevoli qualità estetiche che ne raccomandano l'utilizzo in interni ed esterni, per pavimentazioni e rivestimenti, per ambienti a traffico intenso, per spazi residenziali, per il terziario e l'industria. Non fermarti all'idea. Chiedi a noi come realizzarla.

CASALGRANDE
PADANA
Pave your way

Per materiale informativo, campionature e informazioni sui punti vendita

Numero Verde
800-210311

www.casalgrandepadana.com
marketing@casalgrandepadana.it

Per ricevere materiale informativo e cataloghi compila e spedisci via fax al numero 0522.841010

Nome _____ Cognome _____
Via _____ n° _____
Città _____
Tel _____ CAP _____

La informiamo che ai sensi del D.L. del 30 giugno 2003, n. 196 i suoi dati saranno da noi utilizzati e soli fini promozionali. Lei potrà in qualsiasi momento richiederne aggiornamento o cancellazione scrivendo a: Ceramica Casalgrande Padana - Via Statale 467, 73 - 42013 Casalgrande (RE) - Italia

Ceramica Casalgrande Padana - Via Statale 467, 73 - 42013 Casalgrande (RE) - Italia - Tel. 0522.9901 - Fax 0522.841010

A.D. Fabrizio Bianchetti

PROGETTO
LEONARDO
Design: Fabrizio Bianchetti

GHIDINI
dal 1929, maniglie e coordinati

www.ghidini.com

tel. +39 0423 7161 fax +39 0423 715050 - numero verde 800 500455

montecarlo design peter jamieson

TUBES

www.tubesradiatori.com

Abitare il Tempo
Verona 16 -20 Settembre
Padiglione 7 - stand E25

Cersaie
Bologna 28 Settembre - 3 Ottobre
Padiglione 34 - stand E27

5.25 OSRAM, Via Savona, 106 - 20144 Milano

POWERBALL® HCI®.
Anche nell'illuminazione la sfera è la forma perfetta.

Con la tecnologia POWERBALL, OSRAM ha creato una nuova classe di lampade ad alogenuri metallici, una star senza rivali in fatto di resa cromatica, efficienza, durata, stabilità, robustezza meccanica e termica. Il suo segreto? La sfera ceramica all'interno della quale avviene la scarica. Per scoprire tutti i vantaggi di POWERBALL e dei nuovi alimentatori elettronici POWERTRONIC® vai su **www.osram.it**

member of voltimum.it

VEDI IL MONDO IN UNA LUCE NUOVA

OSRAM

Lagoa

progetto di
Enrico Franzolini

Accademia srl
via Indipendenza 4,
33044 Manzano (UD)
T 39 0432 754439
F 39 0432 751187
info@accademiaitaly.com
www.accademiaitaly.com

accademia

CAODURO®

Eleganza nelle forme, qualità dei materiali e cura dei dettagli fanno la Caoduro Spa Leader nelle coperture in materiale plastico fin dal 1951

Varsavia - Biblioteca Universitaria
University library

Cupole, Tunnel, Lucernari Continui, Evacuatori di Fumo e calore a Norma Uni 9494

Domes, Tunnels, Continuous Rooflights and Smoke and heat exaust system in compliance with UNI 9494 standards

CAODURO® spa
Via Chiuppese, 15
36010 Cavazzale (VI) ITALIA
Tel. ++39(0)444.945959
Fax ++39(0)444.945164
E-mail: info@caoduro.it
Web site: www.caoduro.it

SINCERT

design Giacomo Botticchio

Aquarama
crystal emotions

malachite

pearl

wenge

Tel. +39 035 68 39 91 www.aquaramaline.com

97/04
THE ULTIMATE
FLAMINIA.
WORK IN
PROGRESS
COLLECTION

ABITARE IL TEMPO / VERONA 16 / 20 SETTEMBRE 2004 Pad. 7 - Stand D21
CERSAIE / BOLOGNA 28 SETTEMBRE / 03 OTTOBRE 2004 Pad. 34 - Stand E49

DESIGN GIULIO CAPPELLINI
LUDOVICA E ROBERTO PALOMBA
PHOTO MAURIZIO MARCATO

CERAMICA FLAMINIA SPA TEL. +39 0761 542030 FAX +39 0761 540069 WWW.CERAMICAFLAMINIA.IT

apriti ad un mondo di luce

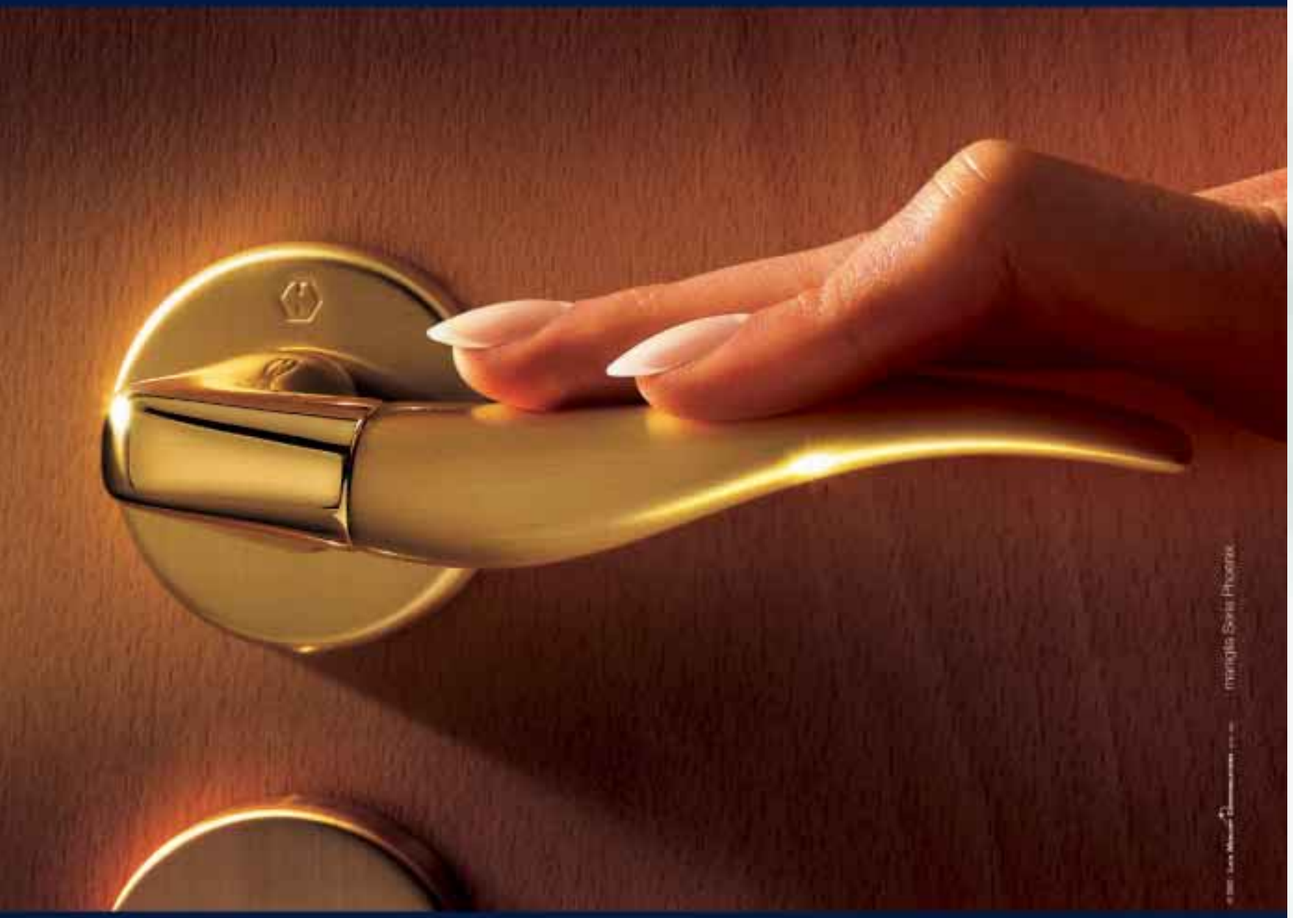
Apri la porta alla luce di Mareco.
La nostra luce è design,
funzionalità e tecnologia.
I nostri apparecchi per l'illuminazione
sono progettati solo per voi,
per offrirvi il meglio dalla luce,
sempre.

Open to a world of light.
Open the door to Mareco's light.
Our light is design,
functionality and technology.
Our luminaires are designed with you in mind,
to offer you the best of light,
always.

MARECO LUCE

www.marecoluce.it

HOPPE®
La maniglia che arreda.



Solo la bellezza classica dura nel tempo

"L'estetica secondo HOPPE"

La nostra filosofia è realizzare maniglie che riflettano un'estetica senza tempo e una bellezza classica eterna, al di sopra delle mode passeggere.
Con HOPPE avete la certezza di scegliere una maniglia di marca, dalle linee raffinate e dalle forme moderne.
Toccate con mano la qualità, fin nei minimi particolari.

HOPPE S.p.A. - Via del Giovo 16 - I - 39010 San Martino i. P. (BZ) - Tel. 0473 640253 - Fax 0473 641359 - progettista@hoppe.com - www.hoppe.com

AVE presenta

vera

l'unica placca in vero vetro lavorato con taglio ad acqua.

(spessore vetro 4 mm)

Placca VERA VETRO (verde acqua opaco) con interruttori BANQUISE designer B. Dall'Eco

Noir AX BANQUISE *Blanc*

Gli Interruttori AVE si vestono di lusso

5 anni garanzia

Vedi avvertenze

Richiedete il catalogo VERA al numero verde

800-015072
www.ave.it
info@ave.it

AVE S.p.A. Via Mazzini, 75 - 25086 REZZATO (Brescia) - Italy

Elettricità Evoluta

ave

800-609291
Per conoscere il punto vendita a Voi più vicino.
Con Agos Itafinco scegli subito la tua porta FerreroLegno ed inizierai a pagarla dopo 60 giorni con un finanziamento a tasso ZERO in 12 mesi.

CITTERIO

Citterio S.p.A
23844 Sirone (Lecco) Italia
Via Don G. Brambilla 16/18
Telefono ++39-031-853545
Telefax ++39-031-853529
e-mail: vendite@citteriospa.com
www.citteriospa.com

Ph. Sabine Schweigert

SEALED/NP3/POINT
Design:
Franco Mirenzi, Vittorio Parigi
U.T. Citterio

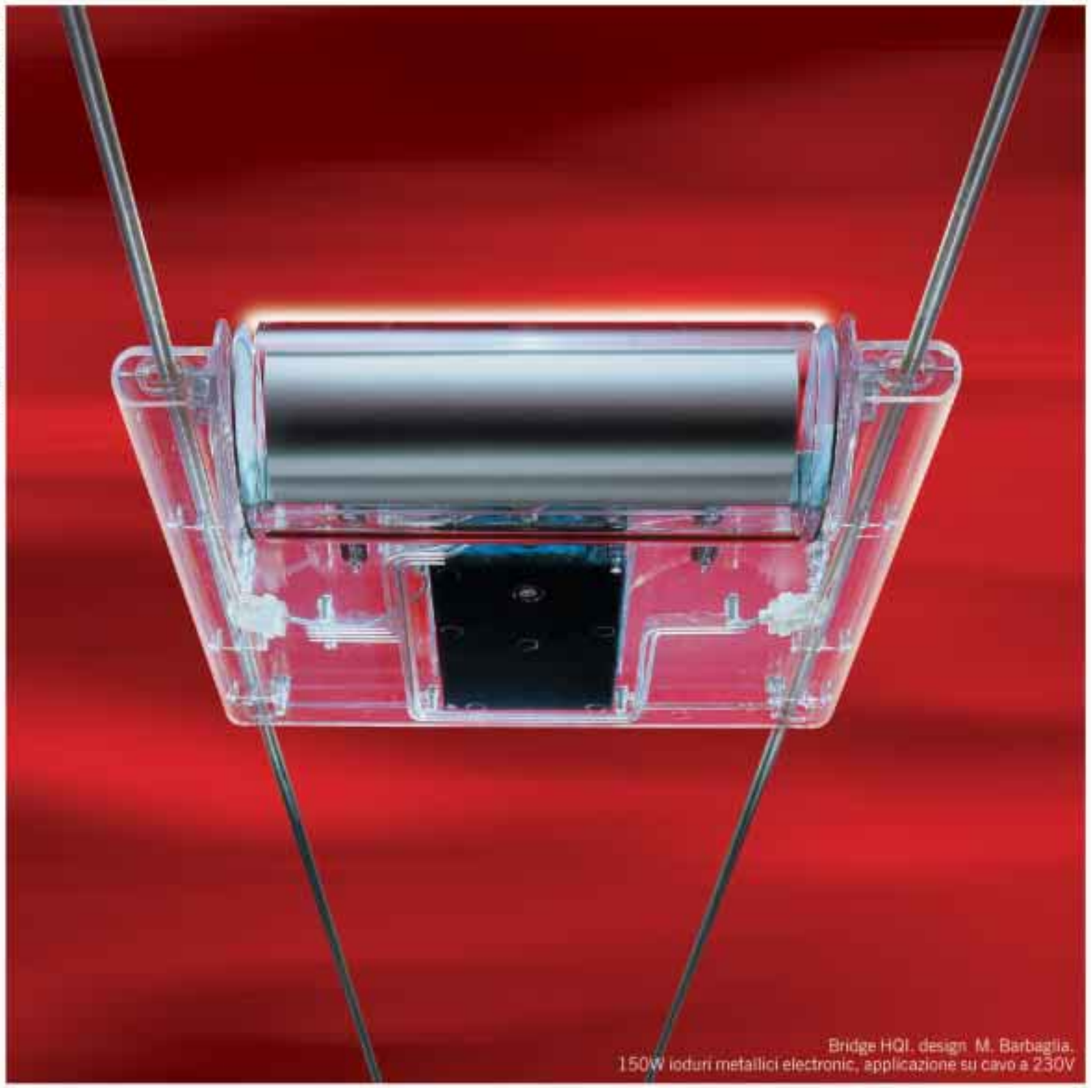
Sicurezza,
dolce sicurezza.

idea **Sistema antintrusione via bus.** Si programma dialogando con il display a navigazione autoguidata. Si inserisce con un tocco della chiave a transponder. Dà performance antifurto ai vertici del mercato. E se questo non vi basta, si può anche connettere con gli altri dispositivi d'allarme di casa. Dolce la sicurezza con Idea.

VIMAR
Energia positiva.

www.vimar.it/casa

info@nemoitalianaluce.net – www.nemoitalianaluce.net



Bridge HQI. design M. Barbaglia.
150W ioduri metallici electronic, applicazione su cavo a 230V

ENJOY THE LIGHT

NEMO ITALIANALUCE
GRUPPO CASSINA

Caprotti, Monza MI
Selfor, Collecchio PR
El. Forniture Marini, Livorno
El. Forniture Marini, Empoli FI

Project Light, Almé BG
Sacchi, Barzanò LC
Zani Ranzenigo, Collebeato BS

Andreu World

Showroom & Main Office:

C/ Los Sauces, 7 Urb. Olimar
Chiva -Valencia - Spain
Postal address: P.O.Box 127, E- 46370
Telephone: +(34) 961 805 700
Fax export: +(34) 961 805 831
E-mail: aworld@andreuworld.com
Web: www.andreuworld.com

Andreu World en Italia:
Dessie' S.R.L.

Via di Sottomonte 37/B
55060 Guamo - Capannori - Lucca

Tel: 0583 492738
Fax: 0583 490281
E-mail: dessie@tin.it

Ronda ■ Lievore, Altherr, Molina

FIM Valencia from 27th September to 2nd October Pab. 6B Stand 03
ORGATEC Cologne from 19th October to 23rd October Hall 14.2

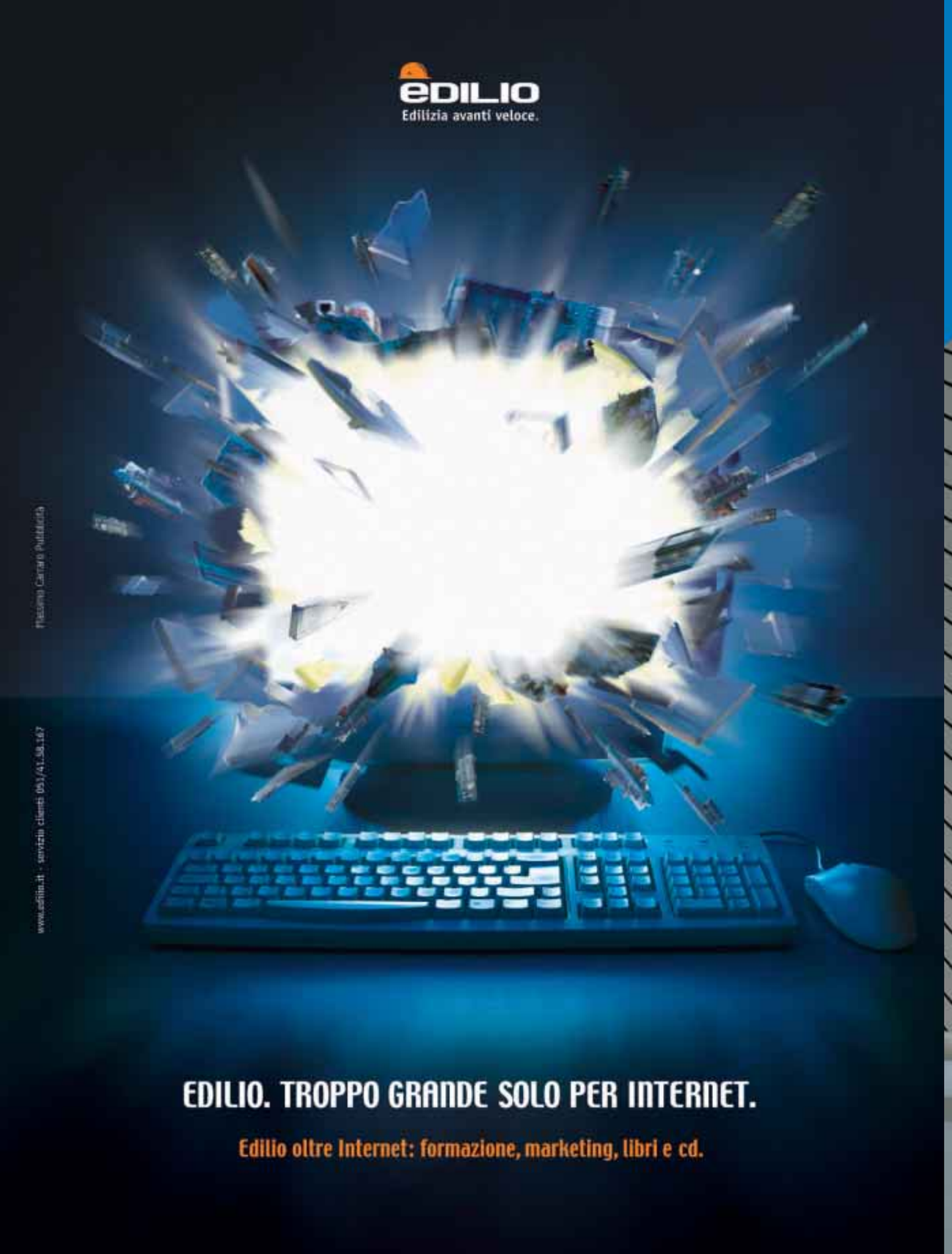
www.catalano.it

programma

C

CATALANO

design - art direction Studiomartino.5 - photos Studio Ciapetti


EDILIO
Edilizia avanti veloce.
EDILIO. TROPPO GRANDE SOLO PER INTERNET.
Edilio oltre Internet: formazione, marketing, libri e cd.
www.edilio.it - servizio clienti 051/41.58.167
Massimo Carrara Pubblicità

lualdiporte
connecting spaces
porta Rasomuro www.lualdiporte.com

Res Porte e sistemi Sirogno (Milano) T +39 0362 238620 F +39 0362 327860 www.resitalia.it info@resitalia.it

Lume design Massimo Cavana

UNA sedia, **MOLTI** dettagli innovativi.

I braccioli permettono tre tipi di movimento: verticale, rotatorio, assiale; lo schienale, disponibile in tre colori, può essere personalizzato con diverse tipologie di rivestimento o con supporto lombare regolabile. I meccanismi e il design garantiscono un comfort su misura.
Una: un'immagine fresca, creata all'insegna del cambiamento e della personalizzazione.

UNA

design by Baldanzi & Novelli

BUM

Via Natta, 27-31 - 36040 Brendola (VI) - Italy - Tel. +39 0444 706511 - Fax +39 0444 706555 - www.bum.it - buminfo@bum.it

design: Mirto Antonel

ZEFIRO: una lieve brezza di grande innovazione.

Ogni primavera *ricomincia da Zefiro*, il vento così "lievemente rivoluzionario" da aver ispirato Sandro Botticelli, il nome "zero" e... l'arioso design del nostro nuovo programma per ufficio.
(P.S.: Se siamo riusciti a ispirare i vostri desideri di cambiamento, perché non *ricominciare da Zefiro*?).

C.M.C s.r.l. 33070 Caneva (Pn) Italy Via Col de Rust, 19 Tel. ++39 0434 777333 www.aleaoffice.com e-mail: info@aleaoffice.com

ALEA
OFFICE FURNITURE

WELL BOX
decenia design

Forma e desiderio, modellano le qualità della bellezza, accendono i nostri sensi. Con Well Box abbiamo dato norma a molte funzioni. Acqua, vapore, musica, luce e colore, sono il visibile in forma di parole, il valore della differenza. Abbiamo creato uno spazio di consonanza fra risorse tecnologiche, capacità espressive e risposte funzionali. Idrojet, bagnoturco, cromoterapia e doccia scozzese, diffusione sonora e modulazione luminosa dei flussi, sono il piacere della prova, l'evoluzione naturale del benessere. Sani si cresce.

> **CERSAIE**
salone internazionale
della ceramica per l'edilizia
e dell'arredo bagno
bologna, 28 settembre - 03 ottobre 2004
pad 29 stand A53 - B56

www.megius.com tel +39 049 9044711

megius

Nuova serie civile Élos di ABB.

Ora potete aprire gli occhi.

Élos

Élos Soft

Élos Smart

Li avete aperti? Allora potete vedere un mondo nuovo in cui la funzionalità e l'estetica si fondono con armonia. È il mondo di Élos. Un mondo in cui i materiali di pregio creano forme pure ed eleganti, un mondo pieno di colori, di riflessi e di sfumature. Ma anche un mondo di tranquillità, benessere e libertà grazie a DomusTech, il sistema che rende la casa più sicura, confortevole e che permette di avere tutto sotto controllo sempre e ovunque. Élos è un mondo nuovo, merita di essere visto.

Numero Verde **800.55.1166** da lunedì a sabato dalle 8.00 alle 19.30

http://bol.it.abb.com/elos

ABB

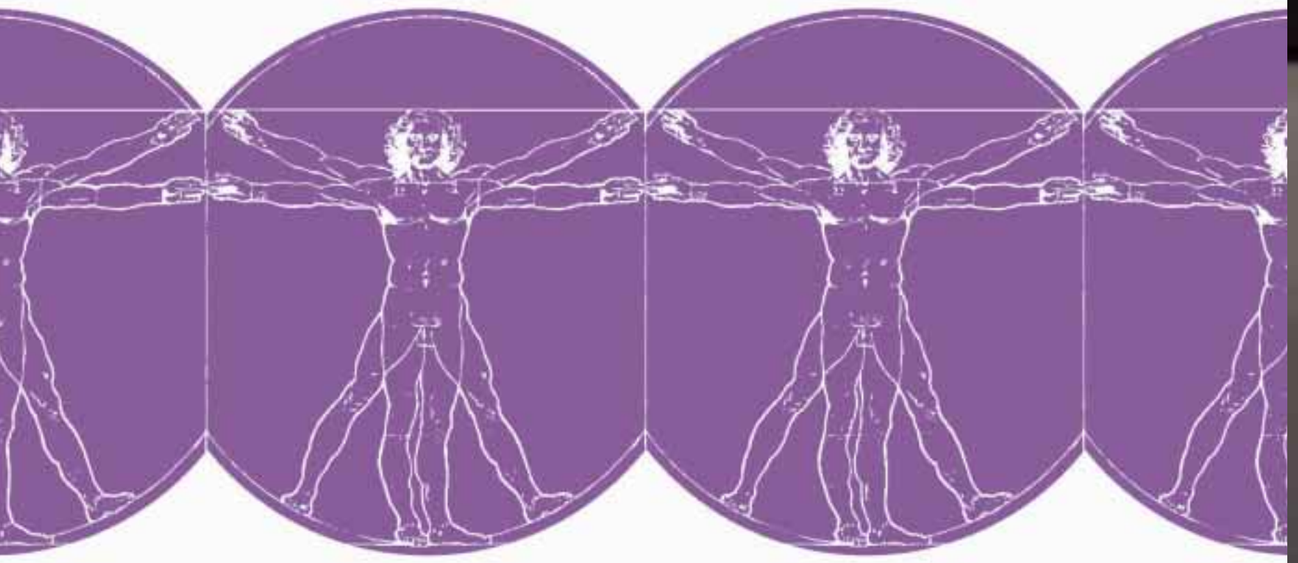
15 | 24 okt /oct 2004

INTERIEUR 04

19de internationale biënnale voor wooncreativiteit / 19e biennale internationale de la créativité dans l'habitat
19th international biennale for creative interior design

Kortrijk Xpo België / Belgique / Belgium

www.interieur.be



Thema / thème / theme
'Design is for Everybody'

Eregasten / invités d'honneur / guests of honour
James Irvine & Kirsti Paakkanen

6 Design projecten / 6 projets de design / 6 design projects
'Scenes from home'

International design competition
Design for Europe

Exposanten / exposants / exhibitors
250 design brands
'theyoungdesignersfair'

FORTIS

INFO
Stichting Interieur / Fondation Interieur / Interieur Foundation
Groeningestraat 37, B-8500 Kortrijk, België
E interieur@interieur.be

DESIGN MEGALUNA+TRUMVIRAAT

1880
matteograssi
www.matteograssi.it - info@matteograssi.it

CONCORSO INTERNAZIONALE DI PROGETTAZIONE
"Hortus Botanicus Patavinus"
per il restauro e sviluppo dell'Orto Botanico dell'Università degli Studi di Padova

Oggetto e obiettivi del Concorso

L'Università degli Studi di Padova indice un Concorso internazionale di progettazione a procedura ristretta, in un'unica fase con prequalificazione dei concorrenti, per la progettazione preliminare relativa alle opere di restauro dell'Orto Botanico dell'Università degli Studi di Padova e allo sviluppo dello stesso in una nuova area limitrofa di recente acquisizione (area ex "Tre Pini").

Pubblicità

Il Bando Integrale di Concorso, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale della Comunità Europea (G.U.C.E.), sulla Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana (G.U.R.I.), è disponibile sul sito internet dell'Università di Padova **(http://www.unipd.it/concorso_ortobotanico/).**

Segreteria del Concorso

Università degli Studi di Padova- Direzione Edilizia – Servizio Amministrazione e Segreteria Palazzo Storione, Riviera T. Livio, 6 – 35122 Padova - Tel. 0039.49.8273274 - Fax 0039.49.8273269 Orario : 9.30 – 13.30 dal Lunedì al Venerdì E-mail **concorso.ortobotanico@unipd.it**

Informazioni e comunicazioni relative al Concorso potranno essere tratte dal sito internet **http://www.unipd.it/concorso_ortobotanico/**

L'Orto Botanico di Padova, considerata la rilevante attività culturale svolta ininterrottamente per quasi mezzo millennio e in considerazione del sito di valore universale eccezionale, è stato iscritto nel 1997 nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, con la seguente motivazione: "L'Orto Botanico di Padova é all'origine di tutti gli orti botanici del mondo e rappresenta la culla della scienza, degli scambi scientifici e della comprensione delle relazioni tra la natura e la cultura. Ha largamente contribuito al progresso di numerose discipline scientifiche moderne e segnatamente della botanica, medicina, chimica, ecologia e farmacia".

"Hortus Botanicus Patavinus"
INTERNATIONAL DESIGN COMPETITION
for the restoration and development of the University of Padua's Botanical Garden

Object and purpose of the Competition

The University of Padua announces an international design competition, adopting a limited procedure in a single step after a preliminary qualification of competitors, for the preliminary design of works for the restoration of the University's of Padua's Botanical Garden and its development in a newly-acquired adjacent area (the "Tre Pini" area).

Advertisement

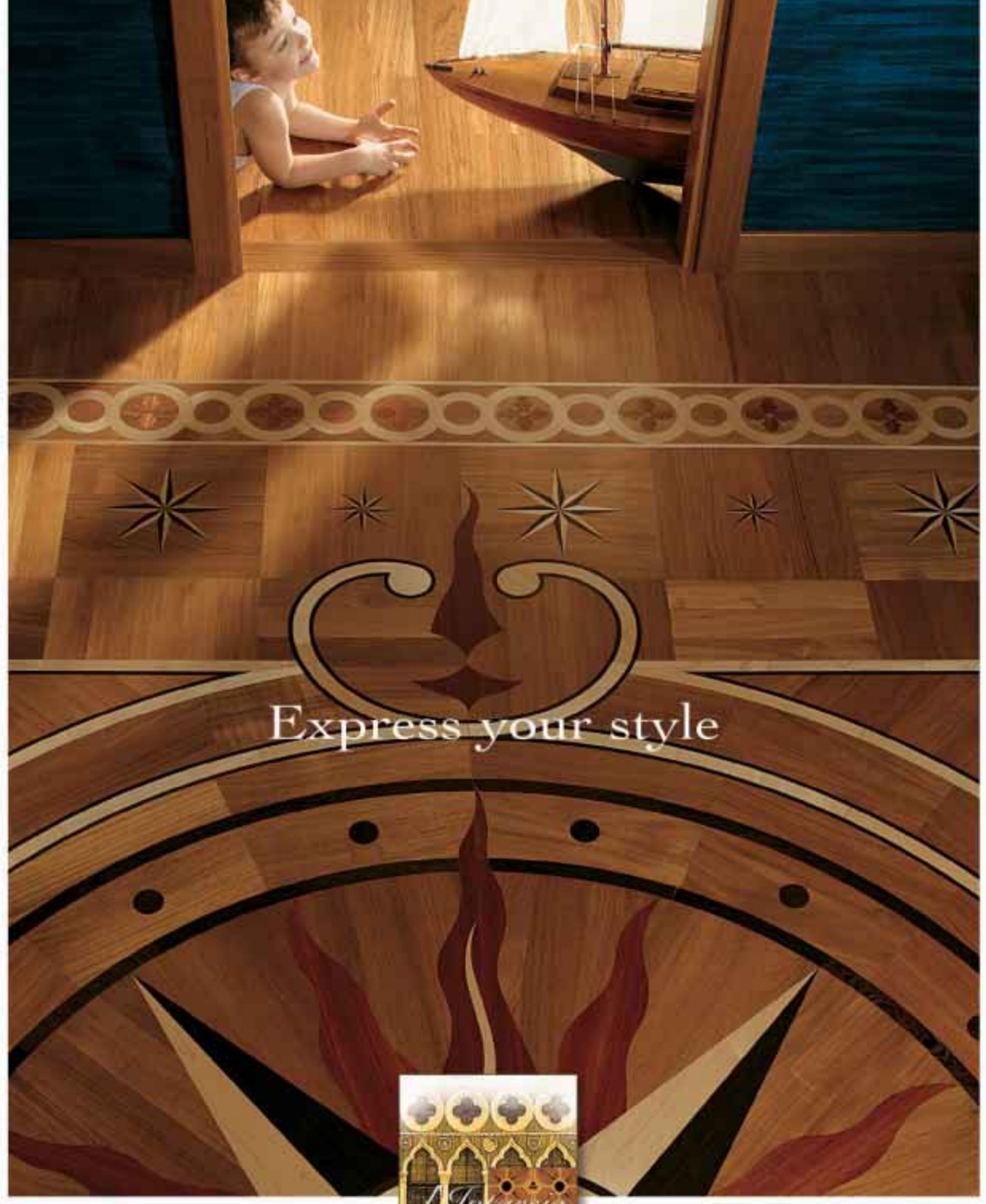
The full Competition Announcement is published in the Official Journal of the European Communities (OJEC) and in the Official Gazette of the Republic of Italy (GURI), and it is available on the University of Padua's web site **(http://www.unipd.it/concorso_ortobotanico/).**

Competition secretariat

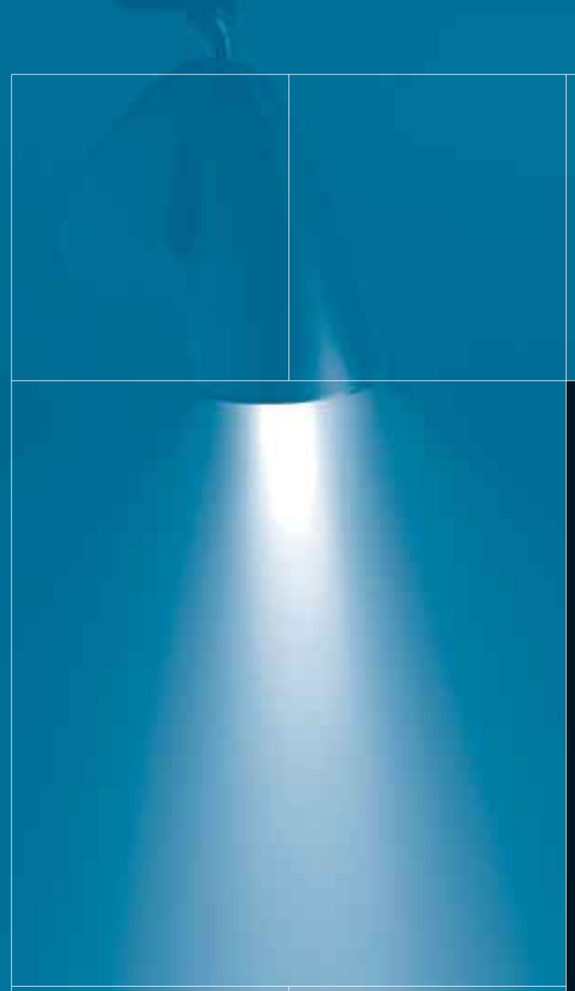
University of Padua – Building Management – Administration Service and Secretariat Palazzo Storione, Riviera T. Livio, 6 – 35122 Padova - Tel. 0039.49.8273274 - Fax 0039.49.8273269 Opening hours: 9.30 – 13.30 Monday to Friday E-mail **concorso.ortobotanico@unipd.it**

For further information and announcements concerning the Competition, see the web site: **http://www.unipd.it/concorso_ortobotanico/**

In view of the important cultural activities that it has undertaken without interruption for nearly half a millenium and considering its exceptional universal value, the Botanical Garden in Padua was added to the UNESCO World Heritage List in 1997, with the following motivation: "The Botanical Garden of Padua is the original of all botanical gardens throughout the world and represents the birth of science, of scientific exchanges, and of understanding of the relationship between nature and culture. It has made a profound contribution to the development of many modern scientific disciplines, notably botany, medicine, chemistry, ecology and pharmacy".



pareti
tavoli
sedie
METHIS
methis
www.methis.com



Progettare la luce
Designing light

Introduzione Introduction II

AEC ILLUMINAZIONE S.R.L. III
ARES S.R.L. IV
CINI & NILS S.R.L. V
DELTA LIGHT ITALIA S.R.L. VI
ELETTRICA ROTALIANA S.R.L. VII
FOSCARINI S.R.L. VIII
GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L. IX
GOCCIA ILLUMINAZIONE S.R.L. X
LA MURRINA S.R.L. XI
NEMO S.P.A. XII
NUOVA MIZAR S.R.L. XIII
QUATTROBI S.P.A. XIV
STATUS S.R.L. XV
STUDIO ITALIA DESIGN S.R.L. XVI
TERZANI S.P.A. XVII
TARGETTI SANKEY S.P.A. XVIII
TRILUX-LENZE GmbH + Co KG XIX
VETRERIA VISTOSI S.R.L. XX
ZUMTOBEL STAFF ILLUMINAZIONE S.R.L. XXI

Estetica dell'illuminazione
Lighting aesthetics

Caterina Majocchi

L'illuminazione decide della qualità percettiva di un ambiente. Da un lato, i corpi illuminanti concorrono, con la loro presenza, a determinare l'aspetto di un ambiente – interno o esterno che sia – dall'altro, le condizioni di luce date dalle caratteristiche delle sorgenti luminose e dalle modalità di propagazione della luce nello spazio influiscono sul vedere. Questa funzione primaria può essere indotta ad arrestarsi alla ricezione passiva delle informazioni luminose che presentano il quadro visuale d'insieme, oppure può essere spinta a convertirsi nel guardare, orientando la direzione dello sguardo nell'esplorazione discriminatoria dello spazio. L'occhio si trova a correre lungo i percorsi tracciati dai fasci di luce o a saltare da un punto all'altro seguendo gli impulsi dei raggi luminosi.
Molte espressioni d'uso corrente attestano l'associazione luce-forza attrattiva che sottolinea, accentua, dà risalto. Si pensi soltanto al significato di "mettere in luce" e, per contro, di "lasciare nell'ombra". Ma si dice anche "mettere in buona o in cattiva luce", a indicare la carica emozionale e il valore giudicativo della visione; e ancora "far luce su qualcosa", "restituire alla luce", ovvero "trarre dall'ombra", a manifestare il potere di conoscenza della luce, che rende noto, rivela all'occhio così come alla mente, "fa chiarezza", porta in primo piano, impone all'attenzione e alla riflessione. Il teatro sa bene di cosa è capace la luce e si avvale dell'illuminazione ai propri fini scenografici. Basta un riflettore acceso sul vuoto di un palcoscenico, per il resto avvolto nel buio, a suscitare uno stato di trepidante attesa. L'intreccio delle valenze sensoriali e percettive, emozionali e intellettive della luce è ben noto anche all'architettura, tanto nei contesti più spettacolari e, volendo, ad effetto, quali l'illuminazione di giardini e monumenti, di aree espositive e di vendita, quanto in quelli più ordinari e funzionali dell'ufficio e della casa. Al proposito, vengono in soccorso le sorprendenti soluzioni dell'illuminotecnica, un settore in cui 'ricerca' è la parola d'ordine e 'design' il vessillo.

Lighting determines how well an environment is perceived. On the one hand, lights, with their presence, help to define the appearance of an environment – whether internal or external; on the other, the lighting conditions produced by the nature of the light sources and the way the light is disseminated in space affect what we see. This primary function can be brought to a halt when we passively receive luminous information that provides an overall picture, or we can be forced to look when it encourages our gaze to make a discriminatory exploration of the space. The eye will follow the routes traced by bands of light or skip from one point to another, led by the stimuli of the rays of light.
Many expressions in current usage vouch for the association light-attractive force – one that emphasises, accentuates and highlights. Simply consider the meaning of "highlight" or, on the other hand, "put in the shade". We also say "to show something in a good or a bad light", when wishing to convey the emotional impact and importance of judging what is seen. We "throw light on something" and "bring into the limelight", demonstrating the power of a knowledge of light, which makes known and reveals to eye and mind; it "clarifies", brings to the fore and forces us to look and think. The theatre is well aware of the capabilities of light and uses it for its production ends. Just one floodlight shining on an empty stage with the rest all in darkness will create a sense of anxious expectation. Architecture, too, is very familiar with the combination of sensory, perceptive, emotional and intellective values of light, both in the most spectacular contexts and also for effect, e.g. to illuminate gardens and monuments, or exhibition and sales areas, as well as in the usual functional spaces of the home or office. We are assisted in this by the amazing solutions developed by lighting technique, a sector in which 'research' is the buzzword and 'design' the banner.

AEC ILLUMINAZIONE S.r.l.
Zona Industriale Castelnuovo, 256
52010 Subbiano (AR)
T +39 0575 42151
F +39 0575 420878
aec@aecilluminazione.it
www.aecilluminazione.com

1 Armonia doppio
2 Armonia su braccio a triangolo
3 Revelampe
4 Goblet

■ **1 Double Armonia**
2 Armonia on a triangular arm
3 Revelampe
4 Goblet

Armonia, Revelampe, Goblet AEC produce un'ampia gamma di apparecchi per l'illuminazione di esterni, in particolare per l'illuminazione stradale, residenziale, artistica. Fondata nell'immediato dopoguerra, l'azienda è cresciuta nel tempo e ricopre oggi un ruolo leader nel mercato. Il suo successo è dato dal costante intento di coniugare la perfezione del design con la tecnologia più evoluta. Da questo connubio nasce Armonia, su design di Massimo Sacconi. Ideale per le diverse architetture dei contesti urbani, si compone di due corpi illuminanti a cui si legano cinque diverse tipologie di mensole. L'equilibrio stilistico raggiunto con questa luce permette di soddisfare qualsiasi esigenza illuminotecnica grazie anche all'impiego di tre diverse ottiche (in alluminio purissimo anodizzato e brillantato): asimmetrica stradale, per piste ciclabili e pedonali, per attraversamenti pedonali. Estremamente adattabile è anche Revelampe, concepito per le città stratificate, frutto di stili architettonici diversi: un prodotto moderno e tecnologicamente avanzato, figlio del Novecento proiettato nel nuovo Millennio.

Armonia, Revelampe, Goblet AEC manufactures an extensive range of lights for external illumination - road, residential and artistic lighting in particular. Founded immediately after the war, the company has grown over the years and today plays a leading role in the market. Its success stems from a constant desire to combine perfect design with the very latest technology. This mix has produced Armonia, made to a design by Massimo Sacconi. Ideal for the varied architecture of urban contexts, it consists of two illuminating bodies, to which five different types of brackets are linked. The stylistic balance achieved in this light makes it possible to satisfy all lighting technique requirements, thanks partly to the use of three different optics (in pure anodised polished aluminium): asymmetrical road, cycle route and pedestrian way and pedestrian crossing lighting. Revelampe is also extremely versatile, conceived for stratified cities that are the product of a mixture of architectural styles. This modern technologically advanced product is a child of the 20th century projected into the new Millennium.

1

2

3

4

ARES S.r.l.
Viale dell'Artigianato, 24
20044 Bernareggio (MI)
T +39 039 6900892
F +39 039 6901855
aresill@tin.it
www.aresill.it

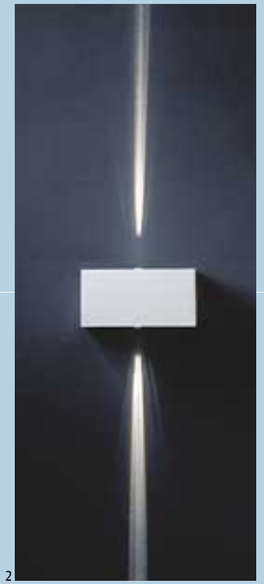
1, 2, 3 Tre versioni di Zelda, apparecchio per esterni per effetti luminosi personalizzati grazie all'impiego di vetri piani e di lenti bi-cilindriche positive in vetro termicamente temperato

■ 1, 2, 3 three versions of Zelda, a light for exteriors offering personalised lighting effects thanks to the use of flat glass and positive bi-cylindrical lenses in heat-toughened glass

Zelda: la luce personalizzata Zelda è un apparecchio illuminante per esterni dal design rettangolare. Caratteristica particolare di Zelda è l'impiego di vetri piani e lenti bi-cilindriche positive in vetro termicamente temperato, che permette di ottenere sensazioni luminose personalizzate. La piastra di fissaggio e il corpo dell'apparecchio sono interamente realizzati in alluminio pressofuso e verniciati, previo processo di fosfocromatazione, in polveri di poliestere nei colori bianco, nero, antracite e alluminio. Le guarnizioni di tenuta sono in silicone; la viteria esposta agli agenti atmosferici nocivi è interamente in acciaio inox. Gli ausiliari elettrici, di marchio primario, sono integrati nell'apparecchio. Il grado di protezione è IP54, adeguato alla collocazione in ambienti esterni. Classe di isolamento I. L'apparecchio utilizza lampade ad alogeni miniaturizzate per tensione di rete da 75W attacco G9, lampade fluorescenti compatte non integrate da 13W con attacco G24d-1, lampade ad alogeni doppio attacco da 100W attacco R7s e moduli in tecnologia Led.

Zelda: the personalised light Zelda is a luminaire for exteriors in a rectangular design. A distinctive feature of Zelda is the use of flat glass and positive bi-cylindrical lenses in heat-toughened glass – making it possible to create personalised lighting effects. The fixing plate and the body of the light are all in die-cast aluminium painted, after a process of phosphorous chroming, with white, black, anthracite and aluminium polyester powders. The seals are made of silicon and all the screws exposed to harmful atmospheric agents are in stainless steel. The auxiliary electrical components, from a leading brand, are integrated into the light. It has IP54 protection, suited to use in external environments, and class I insulation. The light takes miniaturised 75W halogen bulbs on mains power with a G9 connection, non-integrated 13W compact fluorescent bulbs with a G24d-1 connection, dual connection halogen bulbs 100W with R7s connection and LED technology modules.

1


2

3

CINI&NILS S.r.l.
Viale Certosa, 138
20156 Milano
T +39 02 3343071
F +39 02 38011010
info@cinienils.com
www.cinienils.com

1

1 Cuboluce: lampada per leggere a letto
2 Cornici: parete Raggi
3 In ambiente: Cornici terra Raggi
4 In ambiente: Cornici parete Raggi
5 MiniTensoOnirico e MiniTensoFari
6, 7 MiniTensoOnirico opalescente e MiniTensoOnirico longitudinale
8, 9 MiniTensoTeli e MiniTensoFari
■ 1 Cuboluce: for reading in bed
2 Cornici: Raggi wall light
3 Installed: Cornici Raggi floor light
4 Installed: Cornici Raggi wall light
5 MiniTensoOnirico and MiniTensoFari
6, 7 Opalescent MiniTensoOnirico and longitudinal MiniTensoOnirico
8, 9 MiniTensoTeli and MiniTensoFari

Cornici, miniTensoOnirico, Cuboluce Cornici è un progetto illuminotecnico in linea con il rigore di pensiero Cini&Nils. Frutto della verve inventiva di Luta Bettonica e Mario Melocchi, Cornici è una lampada da terra o da parete costituita da un disco retroilluminato inserito in una cornice in alluminio cromato o nichelato satinato: la luce si distribuisce in prevalenza sulla parete che funge da riflettore, generando di rimando una morbida luce d'atmosfera. Due le versioni: Specchio con disco riflettore in acciaio inox lucidato a specchio, riflette la luce sulla parete; Raggi con disco riflettore/diffusore in vetro smaltato, per luce diffusa e riflessa. MiniTensoOnirico è il più piccolo sistema di apparecchi illuminanti senza trasformatore, con cavi distanti 15 cm e miniApparecchi plug in/out. Per illuminazione diretta, indiretta, diffusa, d'accento, è risolutiva in ambienti espositivi, professionali, domestici. Cuboluce, per leggere a letto, evita la ricerca dell'interruttore, si accende alzando il coperchio e si spegne abbassandolo. Disegnato da Franco Bettonica e Mario Melocchi, fa parte della Collezione permanente del Museo di Arte Moderna di New York.

Cornici, miniTensoOnirico, Cuboluce Cornici is a lighting project in keeping with the rigorous concepts of Cini&Nils. The product of the creative invention of Luta Bettonica and Mario Melocchi, Cornici is a floor and wall lamp consisting of a rear-lit disc inserted into a frame in chrome or satin nickel aluminium. The light is distributed mainly onto a wall, which then acts as a reflector, generating a return of soft ambient lighting. There are two versions: Specchio has a stainless steel reflecting disc polished to a mirror finish and reflects the light onto a wall; Raggi with a reflector/diffuser disc in glazed glass, for diffused and reflected light. MiniTensoOnirico is the smallest system of lighting units without a transformer, with wires 15 cm apart and mini plug in/out device. For direct, indirect, diffused and accent lighting, it is decisive in display, professional and domestic environments. Cuboluce, for reading in bed, means you do not have to search for the switch; it turns on when the cover is raised and turns off when it is lowered. Designed by Franco Bettonica and Mario Melocchi, it forms part of the permanent collection of the Museum of Modern Art in New York.

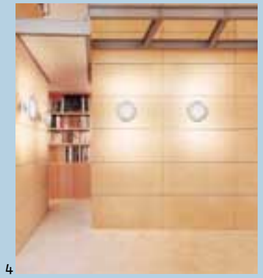
2

5

6

7

3


4

8

9

DELTA LIGHT ITALIA S.r.l.
Via 1° maggio, 16/a
50053 Empoli
T +39 0571 82226
F +39 0571 83594
info@deltalight.it
www.deltalight.it

A sinistra, il nuovo showroom aziendale Delta Light, inaugurato il 15 marzo scorso: una galleria dei prodotti più rappresentativi e di punta dell'azienda
■ Left, the new Delta Light showroom, inaugurated on 15 March: a selection of the company's spearhead products

Progetti di luce Delta Light Italia, partner dal 1999 di Delta Light – azienda leader nel mercato dell'illuminazione in Belgio – vanta una gamma di oltre 4.000 prodotti per interni ed esterni caratterizzati da un design innovativo minimalista e dalla tecnologia all'avanguardia. L'azienda offre consulenza tecnica specializzata e soluzioni personalizzate. Il nuovo showroom aziendale a Empoli si propone come punto di incontro con i professionisti del settore. Delta Light si è distinta in competizioni internazionali. Nel 2000 si è aggiudicata l'Award Design Plus a Francoforte con Orbit di Paul Amelot: apparecchio cilindrico dalla doppia emissione luminosa con coni di ampiezza diversa nella parte superiore e in quella inferiore; capace di effetti decorativi suggestivi. Disponibile anche nella versione Orbit 2 HP a due lampade. Be Cool, sempre di Amelot, ha vinto l'IF Hannover 2004 e l'European Design Competition "Lights of the future" 2004, categoria Luminaire Manufacturers for energy-efficient dedicated lighting fixtures. È un apparecchio a emissione luminosa diffusa con ombre molto morbide. Versioni a parete, plafone e a sospensione.

Light projects Delta Light Italia, since 1999 a partner of Delta Light – a leading firm on the Belgian lighting market – boasts a range of more than 4,000 products for interiors and exteriors featuring an innovatory minimalist design and avant-garde technology. The company offers specialist technical advice and customised solutions. The firm's new showroom in Empoli was created as a place of encounter for professionals in the sector. Delta Light has distinguished itself in international competitions and in 2000 won the Design Plus Award in Frankfurt for Paul Amelot's Orbit: a cylindrical device producing a dual light emission with different-sized cones at the top and bottom. It can be used to produce delightful decorative effects and is also available in the Orbit 2 HP version with two bulbs. Be Cool, also by Amelot, has won the IF Hanover 2004 and the European Design Competition "Lights of the future" for 2004, in the Luminaire Manufacturers category for energy-efficient dedicated lighting fixtures. It has a diffused light emission with gentle shadows and comes in wall, ceiling and suspension versions.

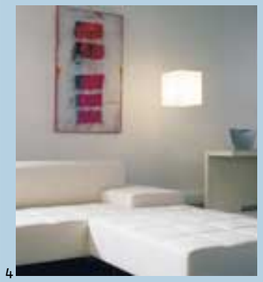
1

3

1, 2 Be Cool: vincitrice dell'IF Hannover 2004 e "Lights of the future" 2004, categoria Luminaire Manufacturers for energy-efficient dedicated lighting fixtures. Design: Paul Amelot
3, 4 Jeti-S: apparecchio per luce diffusa, indicato nel residenziale e per effetti decorativi. Design. Paul Amelot

2

■ 1, 2 Be Cool: winner of the IF Hanover 2004 and "Lights of the future" 2004, in the Luminaire Manufacturers category for energy-efficient dedicated lighting fixtures. Design: Paul Amelot
3, 4 Jeti-S: a diffused light, suitable for domestic use and decorative effects. Design: Paul Amelot


4

ELETTRICA ROTALIANA S.r.l.
Via della Rupe, 35
38017 Mezzolombardo (TN)
T +39 0461 602376
F +39 0461 602539
www.rotaliana.it

1 Lisca rossa
2 Lisca dark: la lampada Lisca si presta ad essere utilizzata come lampada singola o per creare una linea luminosa continua, disponibile con ottica 'dark light' specchiata
3 Lightwire: il filtro inserito nel riflettore conduce un fascio di luce colorata nella struttura cava dell'apparecchio
4 Honey: gli elementi triangolari, stampati in policarbonato con una texture a nido d'ape micro-prismatizzata, distribuiscono il flusso luminoso all'interno della lampada , simile a una scultura luminosa
5 Honey da tavolo

■ 1 Lisca in red
2 Lisca dark: Lisca lends itself to use as a single light or to create a continuous line of light, available with mirrored 'dark light' optics
3 Lightwire: the filter in the reflector carries a band of coloured light into the hollow structure
4 Honey: triangular elements, in moulded polycarbonate with a honeycomb micro-prism texture, distribute the flow of light inside the lamp as if it were a luminous sculpture
5 Honey, in the table version

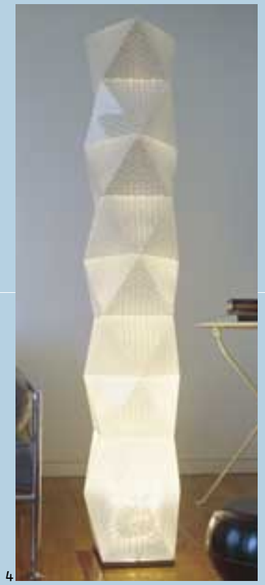
Lisca, Honey, Lightwire Tre lampade progettate da Dante Donegani e Giovanni Lauda secondo un'estetica moderna, con l'impiego di materiali plastici e l'occhio puntato sulle mutazioni tipologiche nel settore dell'illuminazione.
Lisca è un sistema fluorescente che ha anche qualità decorative ed è perciò adatto sia in casa che negli ambienti di lavoro. La lampada è una ottica 'nuda' realizzata in materiale plastico. Nella versione traslucida/colorata emette luce diretta e diffusa, mentre nella finitura cromata è un'ottica dark light, indicata negli ambienti con postazioni computer.
La lampada Honey cresce su se stessa in progressione geometrica, come la *Endless Column* di Brancusi: utilizzando gli stessi elementi, si possono realizzare diversi modelli, nelle dimensioni desiderate. L'assemblaggio a secco, lasciato all'utente, è un'operazione simile a un gioco.
Lightwire è una lampada da terra leggera e trasparente, costruita in tondino elettrosaldato: una struttura vuota in cui galleggiano, visivamente, il riflettore e il dimmer-interruttore trasparente.

Lisca, Honey, Lightwire Three lights designed by Dante Donegani and Giovanni Lauda with a modern look, the use of plastic and in keeping with type changes in the lighting sector. Lisca is a fluorescent system that is also decorative and suited to the home and workplace alike. The bulb is a 'bare' optic in plastic. The translucent/coloured version emits direct and indirect light and the chrome finish light adopts dark light optics, recommended for rooms with a computer station.
The Honey light grows out of itself in geometric progression, like Brancusi's *Endless Column*. Several models can be developed in the sizes desired using the same pieces. 'Dry' assembly, left to the user, is like playing a game.
Lightwire is a light and transparent floor lamp made of electro-welded metal rod: a hollow structure giving the impression that the reflector and transparent dimmer-switch are floating inside.

1

2

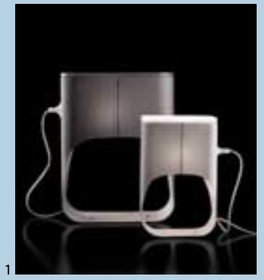
3


4

5

FOSCARINI S.r.l.
Via delle Industrie, 27
30020 Marcon (VE)
T +39 041 5951199
F +39 041 5959232
foscarini@foscarini.com
www.foscarini.com

FOSCARINI


1

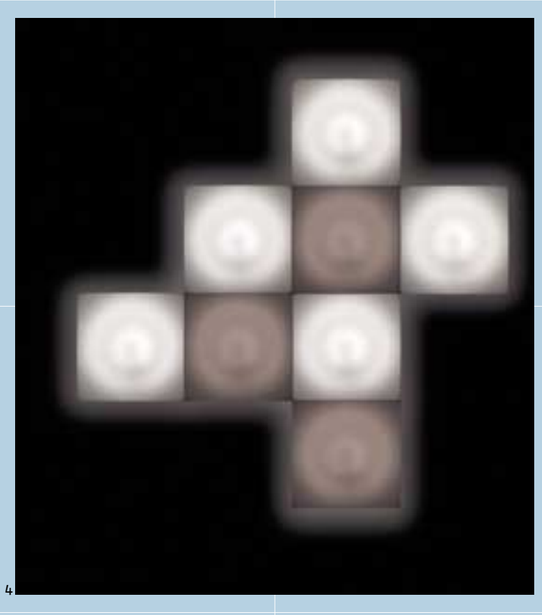
2

1 Bague e Mini Bague, lampade da tavolo in rete metallica colorata e siliconata; montano lampadine a incandescenza rispettivamente 1 X 100W E27 e 1 x 40W E14
2 Gea, lampada da soffitto e parete in tre colori con diffusore termoformato in metacrilato colorato lucido, con lampada a fluorescenza 1 x55W
■ 1 Bague and Mini Bague, table lamps in coloured siliconed mesh; they take 1 x 100W E27 and 1 x 40W E14 bulb respectively
2 Gea, ceiling and wall light in three colours with a heat-formed diffuser in shiny coloured methacrylate, with 1 x55W fluorescent bulb

Giga Lite, Mega Kite, Gea, Mini Bague Le collezioni Foscarini 2004 si distinguono per la particolare attenzione all'aspetto dimensionale, alla resa luminosa e al design che le rendono adatte sia all'abitazione che alle forniture contract. Marc Sadler, dopo il Compasso d'Oro del 2001 con Mite, propone Giga Lite e Mega Kite, versioni da terra e a sospensione caratterizzate dalle dimensioni importanti del diffusore: circolare in Giga Lite, schiacciato in Mega Kite, produce luce riflessa a soffitto e luce diffusa nella zona in cui la lampada è posizionata. Gea di Luca Nichetto e Giampietro Gai è una lampada dal marcato valore grafico con citazioni dalla optical art. Costituita da una superficie piana in metacrilato termoformato è ottenuta per 'deformazione'; finitura lucida nei colori bianco, panna e grigio scuro. La sinuosità del segno di Mini Bague di Patricia Urquiola ed Eliana Gerotto, grazie alle sue ridotte dimensioni, è particolarmente indicata per un utilizzo da comodino o per coffee table nella zona giorno. La impreziosisce una particolare rete metallica traforata ricoperta da una resina siliconica che funge da supporto e da diffusore.

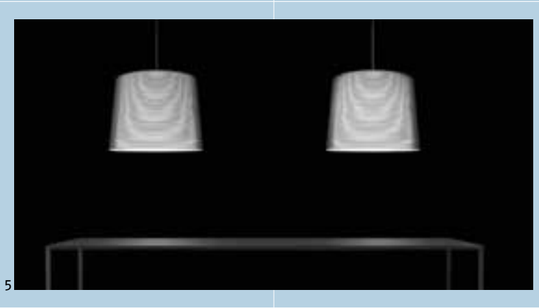
Giga Lite, Mega Kite, Gea, Mini Bague The 2004 Foscarini collections are marked by the special attention paid to size, light yield and design, making them suitable both for domestic and contract supplies. After winning the 2001 Compasso d'Oro for Mite, Marc Sadler now proposes Giga Lite and Mega Kite, floor and suspension versions featuring a large diffuser – round in Giga Lite and compressed in Mega Kite. It produces reflected light on the ceiling and diffused light directly around the lamp itself.
The Gea lamp, by Luca Nichetto and Giampietro Gai, has a distinctive graphic content and features citations from optical art. It consists of a flat heat-formed methacrylate surface and is produced by 'distortion' and has a shiny white, cream and dark grey finish. Thanks to its small dimensions, the sinuous sign of Mini Bague, by Patricia Urquiola and Eliana Gerotto, is well suited for use on a bedside table or a coffee table in the living area. It is embellished with a special metal mesh covered with silicon resin that acts as a support and diffuser.

3


4

3 Mega-Kite: lampada da terra estensibile con dimmer (lampadina a incandescenza 3x150W E27) e sospensione (lampadina a incandescenza 2x150W E27), realizzata in tessuto di vetro con filo di Kevlar® (Dupont) giallo o in carbonio nero, parti in metallo inox spazzolato
4 Gea multi
5 Giga-Lite: lampada da terra estensibile con dimmer (lampadina a incandescenza 3x150W E27) e sospensione (lampadina a incandescenza 3x100W E27), realizzata in tessuto di vetro con filo di Kevlar® (Dupont) giallo o in carbonio nero, parti in metallo inox spazzolato

■ 3 Mega-Kite: extending floor lamp with dimmer (3x150W E27 bulbs) and suspension lamp (2x150W E27 bulbs), produced in spun glass with Kevlar® thread (Dupont) in yellow or carbon black and with brushed stainless steel components
4 Gea multi
5 Giga-Lite: extending floor lamp with dimmer (3x150W E27 bulbs) and suspension lamp (3x100W E27 bulbs), made in spun glass with Kevlar® thread (Dupont) in yellow or carbon black and with brushed stainless steel components


5

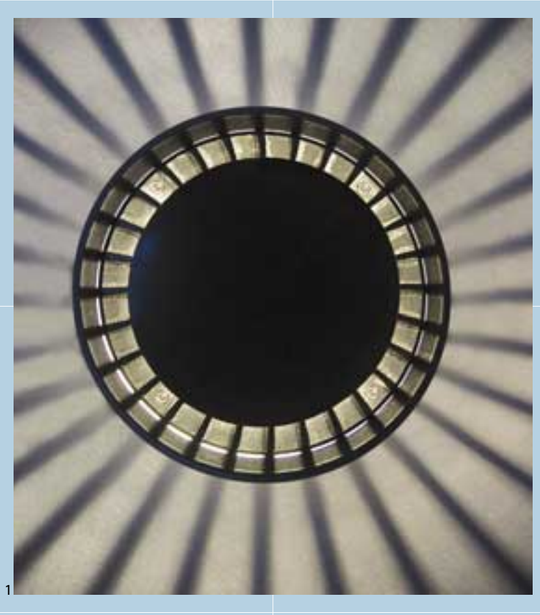
GHIDINI ILLUMINAZIONE S.r.l.
Via Monsuello, 211
25065 Lumezzane (BS)
T +39 030 8925625
F +39 030 8925626
ghidini@ghidini.it

GHIDINI

A sinistra, Maxigeo a un fascio di luce: apparecchio a incasso per esterno. Carrabile, emette luce radente da un lato. Design: Studio Ghidini
■ Left, Maxigeo with one light band: sunken light for exteriors. Suitable for vehicle passage, it emits low light from one side. Design: Studio Ghidini

Maxigeo, Spionas Ghidini Illuminazione è un produttore leader nel settore degli apparecchi da illuminazione di elevato livello tecnico e qualitativo. Il design è sempre moderno e raffinato. Le fusioni sono in lega di alluminio. Il sistema qualità aziendale è conforme alle norme ISO 9001 e ISO 14001.
Maxigeo è un apparecchio ad incasso per esterni per emissioni di luce radente da uno o più lati. È carrabile e viene fornito di cornice e pozzetto in alluminio per il montaggio a pavimento, a parete o soffitto. È predisposto per cablaggio in cascata. Si raccomandano 300 mm di drenaggio. Viene prodotto nella versione con 1, 2 oppure 28 fasci di luce. Spionas è un apparecchio da incassare nel terreno in aree consentite al traffico. È fornito con anello in alluminio o inox e pozzetto in acciaio inox. Filtri in vetro colorato sono disponibili a richiesta per una illuminazione ad effetto. Si raccomandano 300 mm di drenaggio. Spionas è prodotto nella versione rotonda e quadrata. Entrambi gli apparecchi sono realizzati su progetto dello Studio Ghidini.

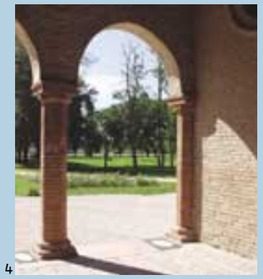
Maxigeo, Spionas Ghidini Illuminazione is a leading manufacturer in the sector of lighting with high technical and quality standards. The design is always modern and refined and the casts are aluminium alloy. The company's quality system meets ISO 9001 and ISO 14001 requirements.
Maxigeo is a sunken light for exteriors providing low light emissions from one or more sides. It is suitable for vehicle passage and comes with a frame and aluminium trap for floor, wall or ceiling application. It is designed for cascade connection. 300 mm of drainage is recommended and it is manufactured in versions with 1, 2 or 28 bands of light. Spionas is a light that can be sunken into the ground in areas of traffic passage. It comes with an aluminium or stainless steel ring and stainless steel trap. Coloured glass filters are available on request for lighting effects. 300 mm of drainage is recommended. Spionas is manufactured in round and square versions. Both lights are produced to a design by Studio Ghidini.


1

3

2

1 Maxigeo a ventotto fasci di luce visto in pianta
2 Maxigeo ambientato
3 Spionas: apparecchio a incasso nel terreno in aree consentite al traffico; versione rotonda
4 Ambiente con Spionas versione quadrata
■ 1 Maxigeo with twenty-eight bands of light seen in the plan
2 Maxigeo installed
3 Spionas: a light that can be sunken into the ground in areas of traffic passage; round version
4 The square Spionas installed


4

GOCCIA ILLUMINAZIONE S.r.l.
Via E. Fermi, 59/65
25020 Poncarale (BS)
T +39 030 2640761 r.a.
F +39 030 2640271
info@goccia.it
www.goccia.it

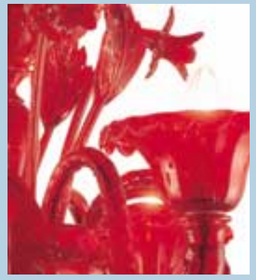
**La vasta gamma di accessori di Strike 2 consente ogni effetto luminoso.
A sinistra, illuminazione a raso che pone in rilievo la trama materica della facciata di un edificio in pietra**
■ **The vast range of Strike 2 accessories allows all sorts of luminous effects. Left, flush lighting highlights the texture of the facade of a stone building**

Strike 2 Accanto a Strike 1, Goccia Illuminazione presenta Strike 2, la versione più grande. Stessi materiali: alluminio pressofuso a basso contenuto di fosforo; verniciatura in poliestere micaceo dopo fosfocromatazione. Stessa versatilità. Stessi accessori. L'apparecchio incorpora tutti gli accessori di alimentazione e si offre in una interessante gamma di sorgenti luminose: ioduri metallici 70W e 150W, alogene 100W AR111, lampade PAR30. L'ampia gamma di accessori prevista ne permette l'installazione in ogni ambiente. L'apparecchio è particolarmente indicato per l'illuminazione a raso di facciate di edifici o insegne, e nei parchi e giardini per rischiarare alberi o monumenti. Strike 2 si può montare anche su braccio. Anche in tal caso è in alluminio, con cablaggio integrato nella base. Disponibili una visiera in alluminio per direzionare la luce e una serie di filtri dicroici colorati per creare atmosfere di forte impatto emozionale. Un particolare meccanismo azionabile senza smontare la lampada consente di variare l'angolo del fascio luminoso da 10° a 60°. Strike 2 vanta un grado di protezione IP 665.

Strike 2 In addition to Strike 1, Goccia Illuminazione now presents Strike 2, the larger version. The same materials: die-cast aluminium with a low phosphorous content; micacious polyester painted after phosphorous-chroming. The same versatility. The same accessories. The light incorporates all the supply accessories and comes with an interesting range of light bulbs: 70W and 150W metal iodide, 100W AR111 halogen and PAR30 bulbs. The wide range of accessories available means it can be installed in any surroundings. It is particularly suited for flush illumination of building facades or signs, and to light up trees and monuments in gardens and parks. Strike 2 can also be mounted on an arm. In this event it is still aluminium, with the wiring incorporated in the base. An aluminium shield is available to direct the light and a series of coloured dichroic filters can create an atmosphere of great effect. Thanks to a special mechanism that is triggered without removing the bulb, you can change the angle of the luminous band from 10° to 60°. Strike 2 vaunts IP 665 protection.

Sopra e a destra, Strike 2 con i vari accessori: una visiera in alluminio per direzionare la luce e una serie di filtri dicroici colorati per creare atmosfere di forte impatto emozionale
■ **Above and right, Strike 2 with various accessories: an aluminium shield directs the light and a number of coloured dichroic filters create an atmosphere of great effect**

LA MURRINA S.r.l.
Via Isonzo, 15
22078 Turate (CO)
T +39 02 969751
F +39 02 96975211
lamurrina@lamurrina.com
www.lamurrina.com



Dettaglio del lampadario Veneziano Rosso: il colore rosso vivo è ottenuto con una tecnica raffinata che completa con l'effetto del calore del fuoco la miscela di sabbia e materiali coloranti
■ **Detail of the Veneziano Rosso light: the bright red colour is produced using a refined technique that applies heat to a mixture of sand and colouring materials**

Veneziano Rosso, Phoenix, Lollipop La Murrina riesce a ottenere il perfetto rosso vivo di Veneziano Rosso combinando in modo calibrato la sabbia con i minerali coloranti e aggiungendovi l'effetto che deriva dal calore del fuoco. È una tecnica difficile che richiede grande sapienza da parte del maestro vetraio. Il risultato è un pezzo di pregio e di unica bellezza che basta da solo a dare tono a un ambiente. Phoenix, su design di Denis Santachiara, è una lampada a sospensione o a parete nei colori bianco-blu, bianco-rosso e bianco-topazio. La luce attraversa il vetro creando sovrapposizioni di trasparenza e colori, accentuandone il valore estetico. Montatura metallica in nickel satinato.
Lollipop è dello studio Sottsass Associati: una lampada da parete e a sospensione con diffusore in vetro soffiato bianco opalino ed elementi decorativi in vetro trasparente multicolore. Struttura metallica con finiture in nickel satinato. La lampadina alogena è tubolare 150W E27 nella versione a sospensione e lineare R7S 150W 78 mm nella lampada da parete.

Veneziano Rosso, Phoenix, Lollipop La Murrina has managed to create the perfect bright red of Veneziano Rosso thanks to a balanced combination of sand and colouring minerals plus the effect of applied heat. This is a difficult technique that requires great skill on the part of the master glassmaker but the result is a fine and uniquely beautiful piece that will, by itself, lend style to its surroundings. Phoenix, produced to a design by Denis Santachiara, is a suspension or wall lamp in blue-white, red-white and topaz-white. Light passes through the glass creating superimpositions of transparency and colour, and enhancing its aesthetic value. The metal mount is in brushed nickel.
Lollipop, by Sottsass Associati, is a wall and suspension light with an opal-white blown glass diffuser and multicoloured transparent glass decorative features. It has a metal structure and brushed nickel finishing. The halogen bulb is a 150W E27 tube for the suspension version and a straight R7S 150W 78 mm for the wall lamp.

1

2

3

4

1 Lollipop in versione a sospensione. Design: Sottsass Associati
2 Veneziano Rosso
3 Phoenix in versione a sospensione nei colori bianco-rosso e bianco-topazio. Design: Denis Santachiara
4 Veneziano Nero
■ **1 Lollipop, in the suspension version. Design: Sottsass Associati**
2 Veneziano Rosso
3 Phoenix, in the suspension version, in red-white and topaz-white. Design: Denis Santachiara
4 Veneziano Nero

NEMO S.p.A.
Via Piave, 69
22069 Rovellasca (CO)
T +39 02 969615.1
F +39 02 96961555
info@nemoitalianaluce.net
www.nemoitalianaluce.net

A lato, lampada da parete Arcturus in policarbonato trasparente. Dotata di sorgente fluorescente compatta a ioduri metallici, illumina grandi spazi commerciali offrendo elevati rendimenti e bassi consumi grazie all'alimentatore elettronico
■ Left, the Arcturus wall light in transparent polycarbonate. It has a compact fluorescent or metal iodide bulb and illuminates large shop spaces, offering high yield and low consumption thanks to its electronic supplier

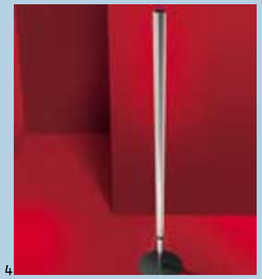
Gamma Nemo Vincitrice del premio Lights of the Future 2004, indetto dalla Commissione Europea, Ara è una lampada da terra di eccezionale valore estetico e di grande attualità tecnologica. Ha sorgente fluorescente da 80W alimentata elettronicamente, orientabile per illuminamenti alti con luce diretta o indiretta. Regulus Terra è una lampada fluorescente con alimentazione elettronica eventualmente dimmerabile: ideale per l'illuminazione indiretta per riflessione contro una parete. Norma 25, da parete con doppio isolamento elettrico e grado di protezione IP21, è particolarmente adatta alla zona dei bagni. Costruita in alluminio, zama e vetro pyrex, presenta un design molto compatto. Sirius sospensione amplia la famiglia omonima: ha un diffusore in vetro soffiato triplex, bianco opale a doppia parete; emana una luce calda e omogenea. Arcturus, in policarbonato trasparente o blu, è dotata di sorgente fluorescente compatta o a ioduri metallici. Adatta ai grandi spazi commerciali, garantisce resa elevata a basso consumo. Consumi contenuti anche per Bridge Hqi, montato su cavi a tensione di rete: compatto, leggero e discreto.

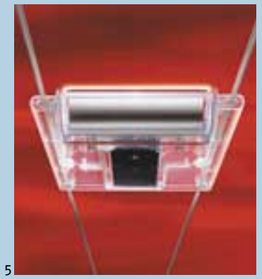
Nemo range Winner of the Lights of the Future 2004 award, held by the European Commission, Ara is a floor lamp of exceptional aesthetic value and the latest technology. It has an 80W fluorescent bulb with electronic supply, which can be directed for high direct or indirect illumination. Regulus Terra is a fluorescent light with electronic supply and dimmer options. It is ideal for indirect lighting by reflection off a wall. Norma 25, a wall light with dual electric insulation and IP21 protection, is particularly well suited to bathrooms. Made of aluminium, zamak and Pyrex glass, it has a very compact design. The Sirius suspension light is an addition to the family of the same name. It has a triplex blown glass diffuser with opal white double sides and produces a warm, even light. Arcturus, in transparent or blue polycarbonate, has a compact fluorescent or metal iodide bulb. Suited to large shop spaces, it guarantees a high yield and low consumption. Limited consumption is also a feature of Bridge Hqi; mounted on mains voltage wires, it is compact, light and discreet.

1

2

3


4


5

1 Ara, vincitrice del premio Lights of the Future, edizione 2004
2 Sirius sospensione
3 Norma 25
4 Regulus terra
5 Bridge Hqi per spazi commerciali
■ 1 Ara, winner of the Lights of the Future prize, 2004
2 Sirius suspension light
3 Norma 25
4 Regulus floor lamp
5 Bridge Hqi for shop spaces

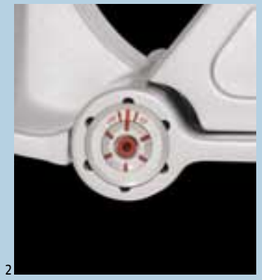
NUOVA MIZAR S.r.l.
Via Bosco, 1
31050 Badoere di Morgano (TV)
T +39 0422 8393
F +39 0422 839444
www.nuovamizar.com

A lato, le due facce, liscia e tecnica, del proiettore da parete Techwing: 'tech' (a sinistra) rappresenta tecnologia, struttura e prestazione; 'wing' (a destra) sta per naturalezza, eleganza, fluidità, aerodinamicità. Design: Momodesign
■ Left, the two faces – smooth and technical – of the Techwing wall projector: the 'tech' (left) stands for the technology, structure and performance; the 'wing' (right) is because it is natural, elegant, fluid and aerodynamic. Design: Momodesign

Luce per grandi architetture Techwing è un proiettore da parete progettato da Momodesign per creare giochi di luce e ombra, donare forza e bellezza nei contesti di valorizzazione dei grandi spazi e delle grandi architetture. Il design è molto caratterizzato ma non invasivo. Come rivela il nome, l'apparecchio ha una doppia anima: 'tech', all'insegna di tecnologia, precisione, prestazione, solidità, e 'wing', richiamo all'eleganza aerodinamica dell'ala di un volatile. Dal punto di vista estetico, presenta una faccia liscia nella parte inferiore destinata all'emissione secondaria e una faccia tecnica nella parte superiore destinata all'emissione principale. Techwing è orientabile in modo preciso con un'inclinazione totale di 30°. Tale caratteristica, unita alla speciale ottica asimmetrica, consente di gestire il fascio luminoso contenendone la dispersione nell'ambiente. L'apparecchio è composto da due scocche in pressofusione di alluminio e può essere personalizzato scegliendo tra cinque diverse colorazioni degli inserti applicabili sui lati. Il modello biemissione consente sia l'illuminazione d'accento che l'illuminazione di percorsi.

Light for great architecture Techwing is a wall projector designed by Momodesign to create plays of light and shade, lending force and beauty to contexts that highlight large spaces and large architecture. The design is highly distinctive but not invading. As the name says, the light has a dual essence: the 'tech' is for the technology, precision, performance and robustness, and 'wing' because it has the aerodynamic elegance of a bird's wing. Aesthetically, it presents a smooth section at the bottom providing secondary light emission and a technical one at the top for the main emission. Techwing can be precisely directed with a total inclination of 30°. This feature, combined with special asymmetrical optics, makes it possible to control the band of light, limiting its dispersion in the surroundings. The light consists of two body pieces in die cast aluminium and can be personalised by choosing from the five different inserts that are applied to the sides. The dual-emission model permits both accent lighting and the illumination of routes.

1


2

3

4

1 Techwing, proiettore orientabile a doppia emissione luminosa
2 Particolare dello snodo
3 Techwing è orientabile in modo preciso con un'inclinazione totale di 30° (+/- 15° rispetto alla linea d'orizzonte)
4 Techwing: profilo
■ 1 Techwing, orientable projector with a dual light emission
2 detail of the joint
3 Techwing can be precisely directed with a total inclination of 30° (+/- 15° to the horizon)
4 Techwing: profile

QUATTROBI S.p.A.
Via E. Berlinguer, 22
20040 Colnago (MI)
T +39 039 6885111 r.a.
F +39 039 6885113
4bi@4bi.it
www.4bi.it

1 Trollerspot e Indy
2 Trollerspot, proiettore orientabile multiaccessoriato per illuminazione diretta e diffusa
3 Indy, proiettore orientabile multiaccessoriato su binario
4, 5 Dinamis, proiettore per esterni, da parete o su braccio
■ 1 Trollerspot and Indy
2 Trollerspot, multi-accessory directional projector for direct and indirect illumination
3 Indy, multi-accessory directional light projector on a track
4, 5 Dinamis, projector for exteriors, for walls or on brackets

Indy, Trollerspot, Dinamis Il proiettore orientabile su binario Indy nasce per l'illuminazione di aree estese con alte soffittature come centri commerciali, spazi espositivi e sedi di lavoro, che richiedono la massima flessibilità nei puntamenti e nelle ottiche. Indy è orientabile in ogni direzione tramite rotazione (350° circa) sull'asse verticale e orizzontale. Sono previsti tre tipi di ottiche per coni di luce di differente ampiezza: 12°, 36° e 52°. Colori: bianco, grigio, nero. Trollerspot è un proiettore orientabile su binario per illuminazione diretta e diffusa, appositamente studiato per le aree espositive e di vendita. Grazie alle due ottiche disponibili, l'apparecchio può proiettare un fascio di luce stretto e concentrato per soluzioni luminose di particolare effetto o un fascio più ampio per una maggiore diffusione della luce. Colori: bianco, grigio. Ampia la gamma degli accessori. Dinamis è un proiettore da parete dal design compatto e discreto, ideale negli esterni per la valorizzazione di strutture e dettagli architettonici. La nuova serie di bracci ne consente l'installazione su palo per l'illuminazione di piazze, viali, giardini.

Indy, Trollerspot, Dinamis The directional projector on an Indy track was created to illuminate large spaces with high ceilings such as shopping centres, exhibition spaces and workplaces as they require the utmost versatility in orientation and optics. Indy can be turned in all directions by rotating it (approx. 350°) on the vertical and horizontal axis. Three types of optics have been envisaged for cones of light in different widths: 12°, 36° and 52°. Colours: white, grey, black. Trollerspot is a directional projector on track for direct and indirect lighting, purposely studied for display and sales areas. Thanks to the two types of optics available, this light can project a narrow and intense band of light for special effect illumination solutions or a wider band for greater light diffusion. Colours: white, grey. There is a wide range of accessories. Dinamis is a wall projector with a compact and unobtrusive design, ideal to emphasis architectural details and structures in exteriors. The new series of brackets permits installation on a pole for the illumination of squares, drives and gardens.

2

3

4

5

STATUS S.r.L.
20010 Bernate Ticino (MI)
Via Vittorio Veneto, 21/23
T +39 02 9759911
F +39 02 97599130
status@status.it
www.status.it

1 XRay: dettaglio dello snodo. La lampada in metallo cromato è orientabile a 360° mediante una frizione a scatti. Design: Gabriele Contin
2 XRay: versione da soffitto
3 XRay: versione da terra su asta telescopica regolabile in altezza fino a 350 cm
4 XRay: versione da parete orientabile
5, 6 Omega: lampada da parete/soffitto in alluminio estruso anodizzato o cromato a luce diretta e indiretta
Design: Fabio Azzolina

■ **1 XRay: detail of the hinged joint. The chrome metal lamp can be directed 360° thanks to a snap mechanism. Design: Gabriele Contin**
2 XRay: ceiling version
3 XRay: floor version on a telescopic rod with height adjustment up to 350 cm
4 XRay: swivel wall version
5, 6 Omega: wall/ceiling lamp in anodised or chrome extruded aluminium with direct and indirect light
Design: Fabio Azzolina

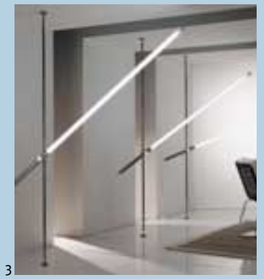
XRay e Omega sono due delle interessanti proposte del catalogo Status, azienda da leader del mercato dell'illuminazione che da anni collabora con prestigiose firme del design. XRay è di Gabriele Contin, che ha un'idea tanto semplice quanto originale: un cilindro luminoso lungo e sottile sorretto da un'asta tramite un giunto snodato; una lampada elegante ed estremamente versatile da terra, parete e soffitto. XRay presenta un diffusore in policarbonato satinato e una struttura in metallo cromato. La versione da terra è su asta telescopica regolabile. La lampada è orientabile con facilità grazie alla frizione a scatti. Il micropistone a gas interno permette un'installazione rapida e sicura. La connessione elettrica mediante cavo di alimentazione è ad innesto rapido. Grado di protezione IP 40. Isolamento classe II.
Omega, dalla linea morbida e pulita, nasce dalla penna di Fabio Azzolina: una lampada da parete e soffitto in alluminio estruso anodizzato o cromato a luce diretta e indiretta. I diffusori sono in vetro borosilicato (Pyrex,) sabbiati. Grado di protezione IP 40. Isolamento classe I. Lampadina Halopin®.

XRay e Omega Two of the interesting proposals in the catalogue of Status, a leading firm on the lighting market that has been collaborating with prestigious design names for years. XRay, by Gabriele Contin, is based on a simple but original idea: a long, slender luminous cylinder is supported on a rod with a hinged joint. An elegant and highly versatile floor, wall and ceiling lamp, XRay has a satin polycarbonate diffuser and a chrome metal structure. The floor version is on an adjustable telescopic rod and the light can be easily directed thanks to a snap mechanism. The internal gas micro-piston permits rapid and sure installation. It has a rapid insertion electrical wire connection. IP 40 protection and class II insulation.
Omega, with its clean, soft line, is a creation by Fabio Azzolina. It is a wall and ceiling lamp in anodised or chrome extruded aluminium offering direct and indirect light. The diffusers are in sandblasted borosilicate glass (Pyrex). IP 40 protection and class I insulation. Halopin® bulb.

1

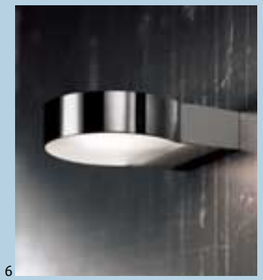
5

2



3

4



6

STUDIO ITALIA DESIGN S.r.l.
Illuminazione
Via Pialoi, 32
30020 Marcon (VE)
T +39 041 4569266
F +39 041 4567337
sid@studioitaliadesign.com
www.studioitaliadesign.com

1

2

1, 3 Sax: lampada multidirezionale regolabile, da parete e nella versione soffitto-parete. Rappresenta l'equilibrio perfetto tra linee squadrate e rotondità
2, 4, 5 Laser: in metallo cromato nelle versioni da parete, da terra e a sospensione. Lineare con accurati dettagli in alluminio spazzolato

Laser, Sax Chiarezza e precisione degli obiettivi sono ormai da anni le linee guida delle nuove produzioni di Studio Italia Design. Anche nel 2004 l'azienda veneziana si è presentata alle esposizioni internazionali proponendo la "luce a linee decise": un design essenziale, personalissimo, moderno; forme che garantiscono sempre forte identità e attualità all'ambiente illuminato.
Laser, in metallo cromato, colpisce per la peculiare linearità e l'accurata realizzazione dei particolari in alluminio spazzolato. È disponibile nelle versioni da parete, da terra o a sospensione.
Sax è una lampada multidirezionale regolabile da parete o nella versione soffitto-parete. Rappresenta l'equilibrio perfetto tra linee squadrate e rotondità. Non solo apparecchio illuminazione: è luce che genera emozioni.

Laser, Sax Clarity and precise objectives have for years been the guidelines for new products by Studio Italia Design. In 2004, the company from Venice was again present at international trade fairs, proposing "light with sharp lines" – an essential, very personal and modern design and forms that are sure to bring a strong identity and modernity to the illuminated environment.
Laser, in chrome metal, is striking for its uncommon linearity and the carefully executed components in brushed aluminium. It is available in wall, floor and suspension versions.
Sax is an adjustable multi-directional wall light that also comes in a ceiling-wall version. It offers a perfect balance of square and round lines. Not just a light, a light that is also exciting.

3

4

■ **1, 3 Sax: adjustable multi-directional wall light that also comes in a ceiling-wall version. It offers a perfect balance of square and round lines**
2, 4, 5 Laser: in chrome metal, in the wall, floor and suspension versions. It is linear and has carefully executed components in brushed aluminium

5

TERZANI S.p.A.
Via Castelpulci, int. 9
50010 Scandicci (FI)
T +39 055 722021
N° verde 800 018575
F +39 055 7311161
terzani@terzani.com
www.terzani.com

1

1 Kristal E-Cube: sospensione, diffusore in cristallo al piombo 24% su struttura in metallo zincato
2 7X7: piantana, otto diffusori in borosilicato su struttura in alluminio
3 Kristal Diam 12/12: sospensione, diffusore in cristallo al piombo 24% su struttura in metallo zincato
■ **1 Kristal E-Cube: suspension light, 24% lead crystal diffuser on a galvanised metal structure**
2 7X7: floor lamp with eight borosilicate diffusers on an aluminium structure
3 Kristal Diam 12/12: suspension light with 24% lead crystal diffuser on a galvanised metal structure

7X7, Kristal Diam La luce pensata ci assomiglia, è un gesto, un'emozione, un prezioso gioiello. È questo il cuore del progetto Terzani "Tutto è luce" guidato dalla matita di Jean François Crochet, che ha dato vita a una serie di nuovi prodotti contraddistinti dalla possibilità di intervenire, manipolare, moltiplicare l'idea stessa di luce.
A partire dalla piantana 7X7, una scultura luminosa composta da quarantanove esili steli disposti con rigore geometrico, ma flessibili e armonici come le corde di una chitarra o i rami di una pianta. Su alcuni di essi sono collocati dei piccoli diffusori in borosilicato, orientabili e scorrevoli. Dimensioni: h 205 cm x 38 cm x 38 cm.
Vi è poi la serie dei Kristal Diam, idea della luce come oggetto prezioso e discreto per gli spazi abitativi. Ironia e raffinatezza si coniugano in una serie di forme e dimensioni diverse per creare seduttivi collier luminosi. Classicità rievocata nel preziosismo dei cristalli sfaccettati come diamanti. Si impiega cristallo al piombo 24% su una struttura in metallo zincato. Dimensioni: h 170 cm ø 17 cm.

ING 7X7, Kristal Diam Pondered lighting resembles us; it is a gesture, an emotion, a precious gem. This is the core of the Terzani project "Tutto è luce" steered by the hand of Jean François Crochet, who has produced a number of new products featuring the possibility to intervene, manipulate and multiply the very concept of light.
Starting with the 7X7 floor lamp, a luminous sculpture consisting of forty-nine slender shafts arranged with geometric rigour, but as flexible and harmonious as the strings of a guitar or the branches of a tree. Some are equipped with small orientable and sliding diffusers in borosilicate. Size: h 205 cm x 38 cm x 38 cm.
The Kristal Diam range adopts the concept that light is a precious, unassuming presence in living spaces. Irony and refinement are combined in a number of different forms and sizes to create seductive luminous necklaces. The classical returns in the preciousness of crystals cut like diamonds. 24% lead crystal has been used on a galvanised metal structure. Size: h 170 cm ø 17 cm.

2

3

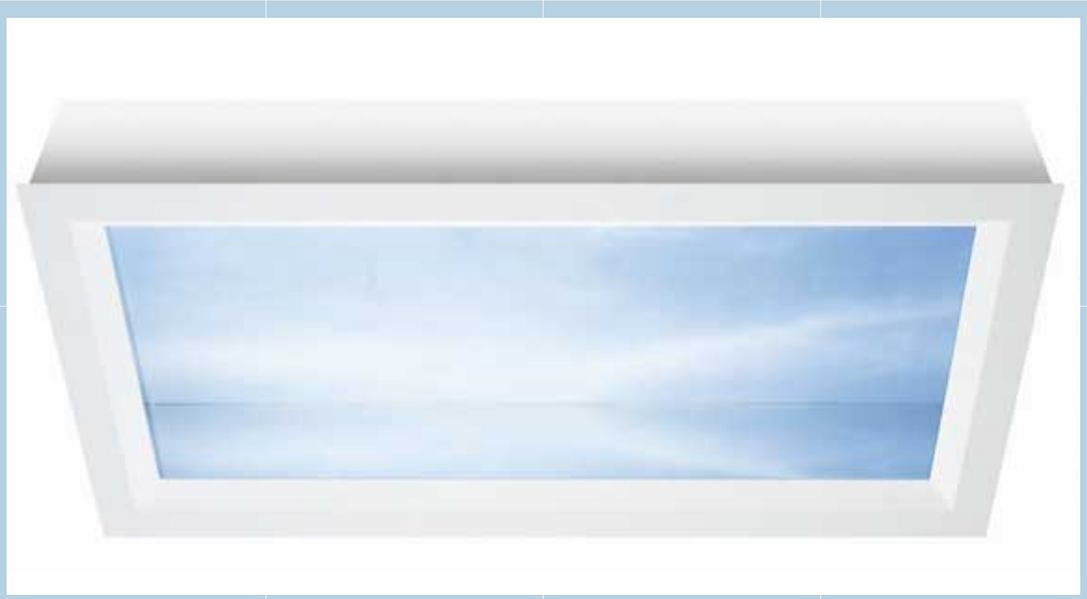
TARGETTI SANKEY S.p.A.
Via Pratese, 164
50145 Firenze
T +39 055 37911
F +39 055 3791266
targetti@targetti.it
www.targetti.com

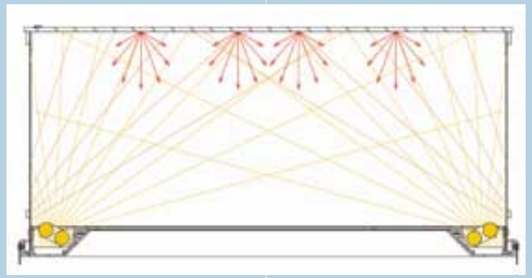
Aria: apparecchio incassato in estruso di alluminio per lampade fluorescenti compatte a luce indiretta e uniforme, per il massimo comfort visivo. Una stampa serigrafica richiama l'immagine di un cielo sereno riprodotta all'infinito grazie a un gioco di specchi
■ Aria: sunken light in extruded aluminium for compact fluorescent bulbs with indirect even light, for maximum visual comfort. A serigraphed print with the image of a clear sky, reproduced ad infinitum thanks to a play of mirrors

Aria Definire Aria un incassato per lampade fluorescenti compatte TC-L risulta riduttivo. Anche "apparecchio di illuminazione in estruso di alluminio" è una definizione limitativa. Aria è infatti un nuovo modo di vivere lo spazio, in particolare quello di lavoro. Unico prodotto del genere offerto dal mercato, è come una finestra di luce da cui attingere benessere per gli occhi e per la mente. Per gli occhi perché è a luce indiretta e uniforme, capace di assicurare un buon livello di illuminamento e un ottimo comfort visivo. Per la mente perché emette una luce del tutto simile a quella riflessa dal cielo in una bella giornata di sole, prolungando anche al chiuso di un ufficio la sensazione di piacevolezza che di solito regala una passeggiata all'aperto. Aria è la risposta per chi vuole illuminare gli ambienti di lavoro nel modo più naturale possibile e assicurare il benessere psicologico, suggerendo l'idea del contatto con l'esterno; è anche la risposta per chi, semplicemente, vuole per il suo habitat una luce bella. Il corpo dell'apparecchio, in alluminio estruso con fiancate laterali in alluminio lucido profonde 21,5 o 12 cm, sparisce del tutto non appena viene montato, da solo o in più moduli affiancati, in controsoffitti continui o modulari; si lascia così campo libero allo schermo in semiespanso con una stampa serigrafica che richiama l'immagine di un cielo sereno riprodotta all'infinito dagli specchi posti sui quattro lati interni dell'apparecchio e illuminata da lampade fluorescenti nascoste all'interno della cornice. Alzare gli occhi e vedere Aria è proprio come guardare il cielo. L'apparecchio, completo di gruppo di alimentazione, è prodotto in due diverse dimensioni: 60x60 cm, equipaggiato con due fluorescenti compatte TC-L 55W; 60x120 cm che monta quattro TC-L 55W. Per entrambi i modelli sono disponibili tre versioni: con reattore elettronico; con reattore elettronico dimmerabile a regolazione del flusso dal 10 al 100% e controllo 1-10V; da emergenza permanente con reattore elettronico. Se è vero che "ogni fatto tecnico parla all'immaginario", come suggerisce il sociologo della tecnica Alain Gras, non deve meravigliare che Aria si offra come esperienza al di là dei suoi plus tecnici e richiami alcune delle più affascinanti esperienze di space planning compiute nel mondo dell'arte e dell'architettura.

A lato, ambientazione di Aria in più moduli affiancati in un controsoffitto modulare. Come si può notare, il corpo in alluminio sparisce del tutto per lasciare campo libero allo schermo in semiespanso che riproduce la riposante immagine di un cielo sereno
■ Left, Aria shown in several combined units in a modular double ceiling. As can be seen, the aluminium body vanishes completely to leave the way free for a foam rubber screen reproducing the restful image of a clear sky

Aria It is limiting to call Aria a sunken light for compact TC-L fluorescent bulbs. Even "extruded aluminium lighting device" is a restrictive definition. Aria is, actually, a new way of living space, workspace in particular. The only product of its kind on the market, it is virtually a window of light from which to draw well being for the eyes and mind. The eyes because it offers direct, even lighting that assures a good standard of lighting and excellent visual comfort. The mind because it emits a light very similar to that reflected by the sky on a fine sunny day. It also brings the pleasant sensation normally felt after a walk in the open air to a closed office. Aria is the answer for those wishing to illuminate work environments as naturally as possible and to guarantee psychological wellbeing, giving a sense of contact with the exterior. It is also a response to those who simply want a beautiful light for their surroundings. The body of the light, in extruded aluminium with sides in shiny aluminium 21.5 or 12 cm high, vanishes completely when it is installed, alone or several together, in continuous or modular double ceilings. The field is then left free for the screen in foam rubber with a serigraphed print that conjures up the image of a clear sky, reproduced ad infinitum by mirrors situated on the four internal sides of the light. It is illuminated by fluorescent bulbs concealed inside the frame. Raising your eyes and seeing Aria is like looking at the sky. The light, complete with supply unit, is manufactured in two different sizes: 60x60 cm, equipped with two compact TC-L 55W fluorescent bulbs; 60x120 cm, which mounts four TC-L 55W bulbs. Both models are available in three versions: with electronic reactor; with electronic reactor and dimmer control from 10 to 100% and 1-10V control; or permanent emergence with electronic reactor. Although "every technical fact speaks to the imagery", as suggested by the technical sociologist Alain Gras, it should be no surprise that the Aria experience goes beyond the technical pluses and is reminiscent of some of the most fascinating space-planning experiences conducted in the world of art and architecture.





Il disegno a lato illustra il funzionamento di Aria, con lampade fluorescenti nascoste all'interno della cornice
■ This drawing shows how Aria works, with its fluorescent bulbs concealed inside the frame

TRILUX-LENZE GmbH + Co KG
Heidestrasse
D-59759 Arnsberg
T +49 2932 301-0
F +49 2932 301-375
www.trilux.de

TRILUX ITALIA S.r.l.
Via Cesare Correnti, 47
I-24124 Bergamo
T +39 035 368301
F +39 035 368311
www.trilux.it

1 Serie Offset: i corpi apparecchio scorrevoli modificano l'effetto architettonico e il rendimento illuminotecnico
2 Offset: illuminotecnica innovativa e forme pulite. Ha vinto il premio internazionale iF Design Award 2004
3 Gli apparecchi da parete Offset creano accenti di luce nell'ambiente
4 Apparecchi Offset da soffitto

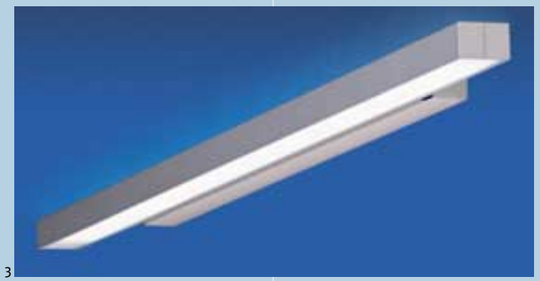
■ 1 Offset series: the positionable luminaire heads can change the architectural and photometrical effects
2 Offset: innovative photometrics combined with subtle design. Winner of the international iF Design Award 2004
3 Offset wall-mounted luminaires accentuate the room
4 Offset ceiling-mounted luminaires

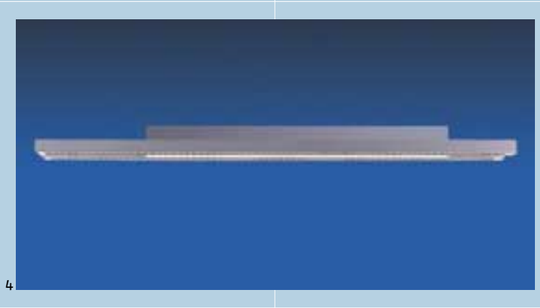
Sistema Offset Presente a livello globale con sistemi e componenti innovativi per l'illuminazione, il gruppo Trilux ha un ruolo leader nel mercato. Trilux non solo offre un programma standard completo di apparecchi per l'illuminazione di esterni e interni nonché di prodotti per la tecnica ospedaliera, ma applica anche la sua competenza nella ricerca delle soluzioni ad hoc su progetto. Il nuovo Offset progettato da Daniel Kübler è un innovativo sistema d'illuminazione dalle proporzioni inusuali e dai materiali ricercati che permette di personalizzare il posto di lavoro grazie al connubio tra un design dalle linee pulite e dalle forme autonome e una grande efficienza illuminotecnica. Offset comprende apparecchi da terra e a sospensione con integrazione di apparecchi a parete e a plafone, per un sistema d'illuminazione da ufficio completo e autonomo. Gli apparecchi da terra e a sospensione hanno ricevuto l'ambito riconoscimento internazionale iF Design Award 2004. Sono esemplari della nettezza del design, i profili di alluminio attorno alle testate, accuratamente curvati, e i punti di giuntura frontali realizzati con precisione.

Offset As a global player with innovative lighting systems and components, the Trilux group ranks among the leading companies. Apart from an extensive standard portfolio of interior luminaires, exterior luminaires and products for the hospital sector, Trilux also offers competent and expert advice on project planning. The new Offset series designed by Daniel Kübler is an innovative lighting system featuring exciting proportions and refined materials that brings individuality to the office workstation thanks to a combination of clean lines, independent forms and innovative photometrics.
Offset consists of freestanding and suspended luminaires complemented by wall and ceiling-mounted luminaires for a complete and individual office lighting system. The freestanding and suspended luminaires have won the internationally renowned iF design award 2004. The surrounding aluminium profiles of the luminaire heads underline refinement and accuracy.

1

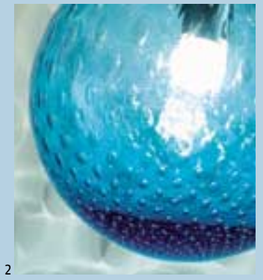
2


3


4

VETRERIA VISTOSI S.r.l.
Via G. Galilei, 9
31021 Mogliano Veneto (TV)
T +39 041 5903480
F +39 041 5900992
vistosi@vistosi.it
www.vistosi.it

1

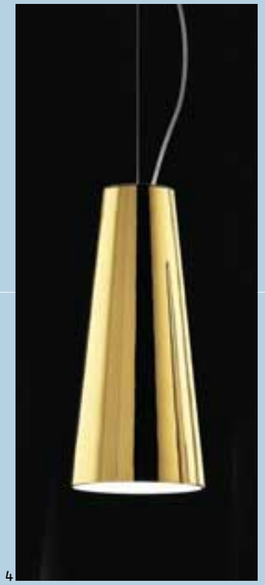

2

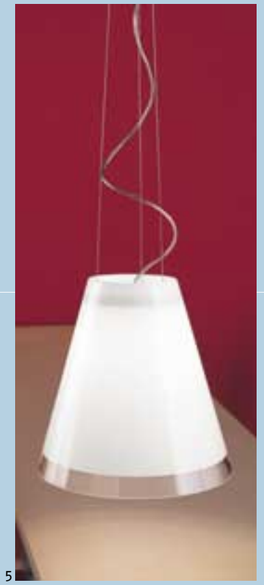
1 Poc, realizzata con una membrana lavorata a mano all'interno di una forma soffiata; tecnica brevettata
2 Bolle, caratterizzata da innumerevoli riflessi e bolle che evidenziano la luminosità e la trasparenza del cristallo
■ 1 Poc, produced using a hand-worked membrane inside a blown glass shape; a patented technique
2 Bolle, featuring countless reflections and bubbles that highlight the luminosity and transparency of the crystal

La storia di Vistosi si snoda attraverso cinque secoli di conquiste e di successi. Questa firma del vetro si è sempre distinta anche nei periodi di crisi della produzione vetraria muranese. Verso la metà del secolo scorso, Guglielmo e Luciano Vistosi riportarono sul mercato lo stile e la maestria che avevano reso indelebile il nome della famiglia, fissando lo stile Vistosi in creazioni senza tempo, concepite sul tavolo dei designer: un'arte antichissima usciva per sempre dall'alveo della tradizione per entrare nella modernità. La firma Vistosi si accompagna via via con i più importanti nomi della creatività internazionale, tra cui Aulenti, Dal Lago, De Lucchi, Dordoni, Leclerc, Magistretti, Mangiarotti, Meda, Peduzzi, Riva, Santachiara, Sottsass. Immutato l'obiettivo delle forme senza tempo, sempre vive e attuali. Nel nome Vistosi convivono così le tecniche millenarie del vetro lavorato a mano e soffiato a bocca con le sperimentazioni del design e dello studio dei materiali. Ecco "i cristalli", "le acquamarine", "gli ambrati" e "i neri": modi sempre nuovi di vestire il vetro, tradotti in collezioni inedite.

The history of the Vistosi firm is spread over five hundred years of achievements and successes. This name has always stood out in the glass sector, even at times when Murano glass production was in recession. Around the middle of the last century, Guglielmo and Luciano Vistosi brought back the style and skill that had made the family name a lasting one, fixing the Vistosi style in timeless creations conceived at the designers' desks. An age-old art was emerging permanently from the depths of tradition to enter the modern age. The Vistosi name has, over the years, been flanked by leading names in the international world of creation, including Aulenti, Dal Lago, De Lucchi, Dordoni, Leclerc, Magistretti, Mangiarotti, Meda, Peduzzi, Riva, Santachiara and Sottsass. The objective of creating timeless forms that are always vibrant and up to the minute remains unaltered. The Vistosi name therefore combines the millenary techniques of hand-worked and mouth-blown glass with experimental design and the study of materials. As a result, the "crystals", "the aquamarine", "the ambers" and "the blacks" - new ways of embellishing glass translated into new collections.

3


4


5

6

3, 9 Yuba e Damasco, design Paolo Crepax
4, 5 Cheope e Vittoria, studio tecnico Vetreria Vistosi
6, 7, 8 Poc, Bolle e Diamante, design Barbara Maggiolo
■ 3, 9 Yuba and Damasco, design Paolo Crepax
4, 5 Cheope and Vittoria, the Vetreria Vistosi technical studio
6, 7, 8 Poc, Bolle and Diamante, design Barbara Maggiolo

7

8

9

ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE S.r.l.
Zumtobel Staff GmbH
Schweizer Strasse, 30
A-6850 Dornbirn
T +43 05572 3900
F +43 05572 22826
In Italia:
T +39 02 667451
F +39 02 66745777
info@zumtobelstaff.co.at
www.zumtobelstaff.com

ZUMTOBEL STAFF

1

Solar II: il sistema sculturale Solar II di Zumtobel Staff è un sistema di faretti che colpisce per il suo linguaggio anticonvenzionale: la linea morbida e fluida, la forma organica ne fanno un oggetto espressivo che segna lo spazio con eleganza sculturale. La personalità marcata di Solar II conferisce carattere a un ambiente, rendendo ad effetto anche l'ambiente più neutro. La destinazione è per quegli spazi che esigono un gusto non scontato: negozi e centri commerciali, gallerie e showroom, abitazioni private e ambienti semiprofessionali in cui si dia valore alla luce e all'esclusività del design. Solar II è realizzato in pressofusione di alluminio d'alta qualità. Il design e l'illuminotecnica portano avanti il programma Solar/Solartron – consolidato da un decennio di successi – su una strada nuova, proiettata nel futuro. Solar II si avvale della tecnologia innovativa di lampade azionate dall'elettronica. Per ogni tipo di lampade sono previsti quattro riflettori di nuova concezione con diversi angoli di emissione: superspot 5°, spot 10°, flood 25°, wideflood 40°. La qualità illuminotecnica è tale da garantire rendimenti fra il 75% e l'80%.

Le ottiche sono studiate come riflettori intercambiabili, da sostituire in modo rapido e semplice senza alcun bisogno di attrezzo. Solar II è il primo sistema che usa un proprio adattatore universale trifase Zumtobel Staff: in tal modo si possono montare facilmente i faretti su tutti i normali binari elettrificati, in posizione orizzontale, verticale o in sospensione. Solar II è disponibile anche nella versione con adattatore Dali per il nuovo binario elettrificato a sette poli; ciò permette il collegamento alla gestione digitale della luce, il che rende il sistema ideale anche per creare efficaci scenografie di luce dinamica. Per la massima flessibilità e versatilità, Solar II viene prodotto in tre misure: 'small', con diametro esterno inferiore agli 81 mm sulla testata, trasformatore alloggiato in un trackbox, funzionamento con lampade dicroiche; 'medium', per luoghi di vendita e presentazioni, con una vasta gamma di accessori comprendente filtri, lenti e schermature; 'large', con diametro esterno di 154 mm sulla testata, per locali ampi a soffitto alto che richiedono flussi luminosi elevati.

3

4

5

3, 5 Solar II: linea morbida e fluida, forme organiche, eleganza ricca di espressività, tecnologia all'avanguardia. Design: Zumtobel Staff
4 Solar II usa un proprio adattatore universale ed è disponibile anche nella versione con adattatore Dali
■ 3, 5 Solar II: flowing lines, organic design, expressive elegance, innovative technology. Design: Zumtobel Staff
4 Solar II uses a universal adapter developed by Zumtobel Staff and is also available with a Dali adapter

2

1 Solar II è prodotto in tre misure: small, medium, large
2 Solar II è disponibile nei colori standard bianco e titanium e nelle finiture a richiesta del cliente, non solo nero come qui a fianco
■ 1 Solar II comes in three different sizes: small, medium, large
2 Solar II is available in standard colours of white and titanium, as well as custom finishes, and not just black

Solar II: the sculptural system Solar II by Zumtobel Staff is a spotlight system featuring a strikingly unconventional language. A soft, fluid line and organic form produce an expressive object that occupies the space with sculptural elegance. The strong personality of Solar II will lend character to an environment, bringing an impact to even the most neutral surroundings. It is intended for spaces that require unusual taste: shops and shopping centres, galleries and showrooms, private homes and semi-professional environments – where the light and its exclusive design will be valued. Solar II is made of first-class die-cast aluminium. The design and lighting technique are a continuation of the Solar/Solartron programme, consolidated by a decade of successes, along a new path that is projected into the future. Solar II adopts the innovatory technology of electronically controlled bulbs. Each lamp type has four new-concept reflectors with different emission angles: superspot 5°, spot 10°, flood 25°, and wideflood 40°. Such is the lighting quality that it guarantees yields of between 75% and 80%. The optics have been designed as interchangeable reflectors that can be changed quickly and simply, with no need for tools. Solar II is the first system to use its own Zumtobel Staff universal three-phase adaptor. This means the spotlights can be mounted easily on all standard electrified tracks, in horizontal, vertical or suspended positions. Solar II is also available in a version with a Dali adaptor for the new seven-pole electrified track; this allows connection to digital light control, making the system ideal for the creation of effective dynamically lit settings. So as to offer the utmost flexibility and versatility, Solar II is manufactured in three sizes: 'small', with an outer diameter of less than 81 mm on the head, transformer housed in a trackbox, and working with dichroic bulbs; 'medium', for sales and presentation spaces, with a vast range of accessories including filters, lenses and screens; and 'large', with an outer diameter of 154 mm on the head, for large rooms with high ceilings that require increased light flows.

6

7

8

9

10

6, 7, 8, 9 Superspot, Spot, Flood, Wideflood: i quattro riflettori di Solar II per ogni tipo di luce
10 Ambientazione di Solar II in un negozio
■ 6, 7, 8, 9 Superspot, Spot, Flood, Wideflood: the four reflectors of Solar II for evey type of light
10 A setting featuring Solar II in a shop

Servizio gratuito lettori
Free enquiry service

Per ricevere ulteriori informazione sugli inserzionisti inserire il loro numero di codice, barrare la casella desiderata e spedire la cartolina alla Editoriale Domus presso l'indirizzo indicato sotto. Tutte le richieste saranno evase se spedite entro otto mesi dalla data della rivista.

■ To receive further information on advertisers, insert their code number, cross the appropriate boxes and mail the form to the address below. All requests will be fulfilled if sent within eight months of this issue.

Direzione Pubblicità Servizio gratuito lettori P.O. Box 13080 20130 Milano (Italia)

domus 873 – Progettare la luce/Designing light

901 **AEC ILLUMINAZIONE S.R.L.**
902 **ARES S.R.L.**
903 **CINI&NILS S.R.L.**
904 **DELTA LIGHT ITALIA S.R.L.**
905 **ELETTRICA ROTALIANA S.R.L.**
906 **FOSCARINI S.R.L.**
907 **GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L.**
908 **GOCCIA ILLUMINAZIONE S.R.L.**
909 **LA MURRINA S.R.L.**
910 **NEMO S.P.A.**
911 **NUOVA MIZAR S.R.L.**
912 **QUATTROBI S.P.A.**
913 **STATUS S.R.L.**
914 **STUDIO ITALIA DESIGN S.R.L.**
915 **TERZANI S.P.A.**
916 **TARGETTI SANKEY S.P.A.**
917 **TRILUX-LENZE GmbH + Co KG**
918 **VETRERIA VISTOSI S.R.L.**
919 **ZUMTOBEL STAFF ILLUMINAZIONE S.R.L.**

Ai sensi della Legge 675/96 sulla Privacy, la informiamo che i suoi dati, raccolti con la compilazione in questa scheda, saranno trattati con modalità prevalentemente informatiche. Nel rispetto delle norme di sicurezza essi verranno trasmessi alle Aziende da lei indicate le quali provvederanno a inviarle il proprio materiale pubblicitario. Tuttavia, in caso di rifiuto da parte sua al conferimento e al trattamento dei suoi dati non potremo dare corso a tali adempimenti. I suoi dati potranno essere utilizzati dall'Editoriale Domus e dalle Società collegate per la promozione commerciale di riviste o di altri prodotti. A lei competono tutti i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A., via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano (MI).

■ In compliance with Privacy Law 675/96, we inform you that your data, gathered when this card was compiled, will be treated with computing procedures, mainly. They will be transmitted by us, in conformity with security norms, to companies indicated by you, which will take care of sending you their advertising material. However, if you should refuse to permit the transmission and processing of your data, we shall be unable to carry out the above procedures. Your data may be used by Editoriale Domus and associated companies for the commercial promotion of magazines or other products.You are entitled to all the rights provided for by article 13 of Law 675/96. In charge of data processing: Editoriale Domus S.p.A., Via Gianni Mazzocchi 1/3, 20089 Rozzano (MI).

Numero di codice inserzionista Advertiser code number	Documentazione Literature	Indirizzo Address	Distribuzione Distribution	Punti vendita Sales premises	Richiesta di contatto diretto Request for direct contact
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐
☐☐☐	☐	☐	☐	☐	☐

Nome/Name

Cognome/Surname

Via/Street Numero/Number

Cittá/Town Cap/Postal Code

Prov/State/Region Nazione/Country

Telefono/Telephone Fax

E-Mail

Professione/Profession

Daldoss Elevetronic

www.daldoss.com

Italy
Loc. Cirè
38057 Pergine Valsugana (Tn)

Tel +39 0461.51.86.47
Fax +39 0461.51.86.10
microliftservice@daldoss.com

Numero Verde 800-217711

Lavastoviglie Rex Electrolux: apparecchi per ogni necessità

Il progetto della cucina contemporanea è aperto alle soluzioni più disparate, che spesso mettono a dura prova gli elettrodomestici. Rex Electrolux sa far fronte ad ogni richiesta dei progettisti e dei costruttori di arredi per la cucina e al tempo stesso, proponendo prodotti innovativi che sanno precorrere stili e abitudini, ne stimola la creatività, senza mai trascurare le esigenze dell'utilizzatore.
Per esempio, il mercato delle cucine componibili si sta

orientando a soluzioni che prevedono l'utilizzo di piani di lavoro posti ad un'altezza di 90 cm. Sinora questo ha comportato che le normali lavastoviglie da incasso, per adattarsi alla posizione più alta, dovessero regolare al massimo l'estensione dei piedini. Rex Electrolux propone le lavastoviglie integrate totali alte 87 cm, 5 cm in più rispetto ai modelli tradizionali, che risolvono il problema al suo nascere. I nuovi apparecchi della gamma TTH (sono disponibili tre modelli) possono essere collocati

negli arredi con piani di lavoro posti a 90 cm senza necessità di alzare i piedini e sfruttando tutta l'altezza disponibile.
Il vantaggio principale delle nuove lavastoviglie alte 87 cm è una maggior flessibilità di carico nei due cestelli; nel cesto superiore può essere caricata una doppia fila di piatti con diametro fino a 26 cm, mentre nel cestello inferiore è possibile collocare anche piatti grandi dal diametro di 33 cm come quelli per la pizza.
Dal punto di vista prestazionale, le

lavastoviglie TTH sono classificate tripla A, per efficacia energetica, di lavaggio e di asciugatura ed offrono innovative soluzioni come la speciale opzione 3 in 1 che consente di ottimizzare l'azione delle pastiglie che riuniscono in un unico prodotto detersivo, sale e brillantante, ottenendo sempre i migliori risultati di lavaggio ed asciugatura.
Ma l'attenzione che Rex Electrolux riserva alle nuove esigenze degli italiani non si ferma qui.
Tra i nuovi apparecchi c'è infatti

**Le nuove lavastoviglie TTH alte 87 cm sono nate per essere installate negli arredi con piani di lavoro posti a 90 cm senza necessità di alzare i piedini e sfruttando tutta l'altezza disponibile ed offrendo dunque una maggior flessibilità di carico rispetto alle lavastoviglie tradizionali alte 82 cm.
Il modello TTH 00 XE si caratterizza per l'innovativo programmatore elettronico multilingue con display LCD, che facilita l'utilizzo della lavastoviglie guidando l'utente nella scelta del programma di lavaggio ed offrendo utili informazioni.**

Il display, ad esempio, visualizza la durata del programma selezionato, le opzioni ad esso abbinabili, la possibile mancanza di sale o brillantante, o eventuali malfunzionamenti

■ The new TTH 87-cm-high dishwashers were created to be installed in decors with work tops situated at a height of 90 cm, thus eliminating the need to raise their feet and making use of all the height available, while offering greater loading flexibility than traditional 82-cm-high dishwashers. The TTH 00 XE model is characterised by its innovative, multilingual, electronic programmer with an LCD display, which makes it easier to use the unit by guiding the user in his choice of washing programme and offering useful

information. The display, for example, displays the duration of the programme chosen, the options with which it can be combined, a possible lack of salt or rinse aid or any dysfunctions

anche TT 900 XE – Techna PRO 90, una lavastoviglie da incasso, integrata totale, con una struttura dimensionale assolutamente innovativa. Larga 90 cm, Techna PRO 90 si sviluppa in orizzontale ed è alta 70 cm. Questa rivoluzionaria struttura consente una flessibilità di carico, in senso sia verticale sia orizzontale, assolutamente impensabile per una lavastoviglie dalle dimensioni classiche. Nel suo ampio cestone d'acciaio possono essere, infatti, collocati piatti di grande diametro (come quelli da

pizza), sottopiatti, vassoi da portata, pentole alte sino a 40 cm. Ma soprattutto, Techna PRO 90 si presta ad essere inserita nelle cucine senza zoccolo, con piedini a vista, esaltando l'orizzontalità e la linearità della composizione.
Grazie all'evoluta tecnologia, le prestazioni di lavaggio sono di livello professionale.
La nuova lavastoviglie mette a disposizione programmi adatti a tutte le esigenze: dall'intensivo per trattare pentole e teglie particolarmente sporche, al

programma 'cristalli', studiato per lavare con delicatezza le stoviglie più preziose.
Esigenze di spazio o di progetto talvolta impongono l'incasso in colonna degli elettrodomestici.
La lavastoviglie TTC 010 E, grazie alle sue dimensioni, rappresenta la soluzione ideale per questo tipo di necessità. Posta a 30 – 50 cm dal pavimento, viene a trovarsi all'altezza ottimale per caricare e scaricare le stoviglie senza doversi piegare. Il nuovo sistema di apertura della porta a

trascinamento, simile a quello dei frigoriferi, consente di installare la lavastoviglie senza dover tagliare i fianchi del mobile, e può pertanto essere inserita anche in fine composizione.
Invece TCC 8 E, lavastoviglie integrata totale compatta, essendo alta solo 45 cm, può essere installata in colonna o sotto il piano di lavoro, anche quando lo spazio è davvero esiguo e a tutto vantaggio dell'ergonomia. Inoltre, può essere utilizzata come unità singola o in coppia.

TT 900 XE – Techna PRO 90, lavastoviglie da incasso, integrata totale, è larga 90 cm ed alta 70 cm. Questa rivoluzionaria struttura consente una flessibilità di carico, in senso sia verticale sia orizzontale, assolutamente impensabile per una lavastoviglie dalle dimensioni classiche. Ma soprattutto, Techna PRO 90 si presta ad essere inserita nelle cucine con piedini alti e a vista (come illustrato qui sopra), esaltando l'orizzontalità della composizione

■ TT 900 XE – Techna PRO 90, a totally integrated built-in dishwasher, is 90 cm wide and 70 cm high. This revolutionary structure makes loading flexibility possible, both vertically and horizontally, a feature that is absolutely unthinkable for a dishwasher with classic dimensions. Most important of all, however, is the fact that Techna PRO 90 lends itself to being fitted into kitchens with high, visible feet (as illustrated above), while enhancing the horizontal feel of the composition

Rex Electrolux Dishwashers: a unit for every necessity

■ Contemporary kitchen design is open to the most widely differing solutions – models that often put household appliances to a grueling test.
Rex Electrolux knows how to face up to every single demand made by designers and kitchen equipment manufacturers, while offering innovative products that are a forerunner of styles and habits.
This of course is the result of Rex Electrolux's stimulation of designers' creativity without ever overlooking the user's most pressing needs. For example, the sectional kitchen market is veering toward solutions that foresee the use of work tops located at a height of 90 cm. Up to now, this meant that feet had to be adjusted to their maximum height.
Rex Electrolux's answer was a built-in dishwasher with a height of 87 cm, 5 cm more than traditional models, eliminating the problem before it arises.
New units from the TTH spectrum (three models are available) can be placed in furniture pieces with 90-cm high work tops without having to raise their feet and taking full advantage of all the height available.
The principal asset of the new 87-cm-high dishwasher is greater flexibility for the user in loading the two baskets. The upper one can be loaded with a double row of plates with a diameter of up to 26 cm, while the lower one can take on larger plates with a diameter of 33 cm, like those used for pizzas.
From the standpoint of performance, TTH dishwashers have been awarded a triple A rating for energy, washing and drying efficacy. They also offer innovative solutions such as a special 3-in-1 option that improves the action of tablets that bring detergent, salt and rinse aid together in a single product, thus always achieving the best results from their washing and drying procedures.
But the focus that Rex Electrolux has devoted to the latest needs of Italian users doesn't end there.
In fact, their TT 900 XE – Techna PRO 90, a new, totally integrated built-in dishwasher, has an absolutely innovative structure.
90 cm wide, Techna PRO 90 develops horizontally and is 70 cm high. This revolutionary structure is what gives the unit its loading flexibility, both vertically and horizontally – a feature that is absolutely unthinkable for a dishwasher with classic dimensions.
Its roomy steel basket can in fact accomodate plates with outsized diameters (like those used for pizzas), service plates, trays and pots with sides as high as 40 cm.
But most important of all, Techna PRO 90 lends itself to being fitted into kitchens without baseboards and with visible feet, while enhancing the horizontal feel and linearity of its composition.
Thanks to its advanced technology, washing performance has a thoroughly professional caliber.
Best of all, the new dishwashers have a programme for every single need ranging from "intensive" for dealing with exceptionally soiled pots and pans to "glassware" for delicately washing the most valuable crockery.
A lack of space or certain designs sometimes call for household appliances to be built into a column. The TTC 010 E dishwasher, thanks to its dimensions, is the ideal solution for this type of necessity. Situated 30 – 50 cm from the floor, it is at the best possible height for loading and unloading pots, pans and dishes without bending over.
The new system for opening the door through a dragging procedure, similar to that of refrigerators, allows the dishwasher to be installed without having to cut the sides of the furniture piece involved.
It can thus be fitted into the narrowest of compositions.
The TCC 8 E, on the other hand, a compact, totally integrated dishwasher, being only 45 cm high, can be installed in a column or under a work top, even when the space is extraordinarily cramped, to the benefit of ergonomics. Not only that, but it can be used as a single unit or as part of a pair.

La carrellata tra le nuove lavastoviglie Rex Electrolux prosegue con TTC 010 E, classificata in Classe A per quanto concerne consumo di energia, efficienza di lavaggio e di asciugatura. Studiata per l'installazione in colonna (è larga 55 cm), rappresenta la soluzione ideale per questo tipo di necessità. Posta a 30 – 50 cm dal pavimento, viene a trovarsi all'altezza ottimale per caricare e scaricare le stoviglie senza doversi piegare. Il sistema di apertura della porta a trascinamento è simile a quello dei frigoriferi

**■ The roundup of the new Rex Electrolux dishwashers continues with TTC 010 E, classified in Class A for its energy consumption, washing efficiency and drying excellence. Researched for installation in a column, at 55 cm wide it's the ideal solution for this type of necessity. Situated at a height of 30 – 50 cm from the floor, it finds itself at the best height possible for loading and unloading dishes and domestic hardware without bending over.
The dragging system of opening the door is similar to that of refrigerators**

La lavastoviglie compatta Rex Electrolux TCC 8 E, integrata totale, è alta solo 45 cm ed è la soluzione ideale per i single o per chi ha poco spazio in cucina. Offre una doppia possibilità di installazione: in colonna o sotto il piano di lavoro. Inoltre, può essere utilizzata come unità singola o in coppia (come qui suggerito). In questo caso si ottiene una grande flessibilità d'uso grazie alla possibilità di far funzionare un solo apparecchio per volta o entrambi, differenziando i carichi e quindi i programmi

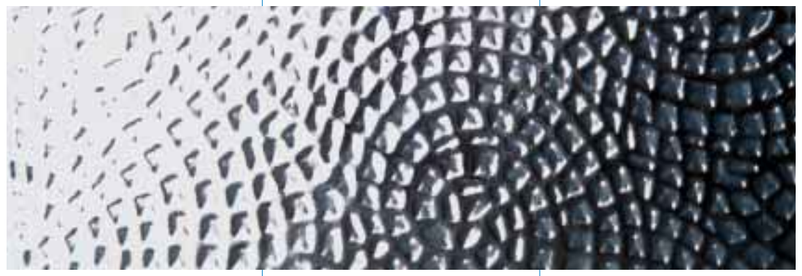
■ The TCC 8 E, the Rex Electrolux totally integrated compact dishwasher, is only 45 cm high and is the ideal solution for singles or people whose kitchen space is cramped. It has two installational options to offer – in a column or under a work top. Moreover, it can be used as an individual unit or as part of a pair (as suggested here). In the latter case, great flexibility of use is achieved thanks to the possibility of operating only one unit at a time or both, while differentiating between their loads, hence programmes

REX ELECTROLUX
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Pronto Rex 0434558500
www.rexbuilt-in.it

Informazione aziendale / Manufacturer's information

Abet Laminati: Silver®, il nuovo laminato prezioso

In attesa del rinnovo delle collezioni, previsto per il 2005, Abet Laminati propone per l'anno in corso una nuova 'preziosa' collezione denominata 'Silver'. Nata da innumerevoli riflessioni sulle attuali tendenze high-tech, presenti nel settore arredamento e design in genere, Silver è stata presentata ufficialmente lo scorso marzo, in occasione del Saiedue 2004 di Bologna. La nuova collezione Silver intercetta la luce naturale e la riflette, evocando le emozioni tattili e visive nonché la preziosità dell'argento, materiale ricco e pregiato sin dall'antichità. Silver è un laminato lucido e specchiante, adatto per gli utilizzi verticali, proposto in sei varianti. La superficie metallica viene opportunamente protetta con una specifica anodizzazione che mantiene inalterate le caratteristiche specifiche del metallo. La messa a punto di una specifica tecnologia, sviluppata dal Centro Ricerche della Abet Laminati, ha consentito di ottenere il trasferimento di un particolare prodotto chimico in grado di conferire alla superficie del Silver uno straordinario effetto estetico tridimensionale. La sensazione di profondità è solo ottica, al tatto infatti la superficie risulta perfettamente liscia ed omogenea. È proprio questo contrasto che stupisce e meraviglia anche l'utilizzatore più esperto. Silver, prodotto di assoluta avanguardia nel settore del laminato e delle superfici da rivestimento, vista la tecnologia innovativa è stato brevettato in Europa e nel mondo e va ad impreziosire le già ricche collezioni Abet Laminati.



Le superfici metalliche specchianti della collezione Silver suggeriscono un effetto tridimensionale che il tatto smentisce: sfiorandole, infatti, esse risultano perfettamente lisce ed omogenee.
Il laminato Silver è costituito da strati di carta kraft impregnata con resine fenoliche e da un foglio di alluminio anodizzato e decorato in superficie, pressati a 9 Mpa e a 150 °C.
Questo tipo di laminato è adatto soltanto ad applicazioni verticali in ambienti interni

■ The mirror-like metal surfaces in the Silver collection suggest a three-dimensional effect that is belied by their feel. In fact, running a finger over them reveals perfectly smooth and homogeneous surfaces.
Silver laminate consists of layers of kraft paper steeped in phenolic resins and a sheet of anodised aluminium, decorated on its surface and pressed at 9 Mpa and at 150 °C.
This type of laminate is only suitable for vertical applications in indoor surroundings

Abet Laminati: Silver®, the valuable new laminate

■ While waiting for an update in their collections, forecast for 2005, Abet Laminati is offering a 'precious' new collection called "Silver". Born of innumerable thoughts on present directions in high-tech trends, in the interior decoration and design sectors in general, Silver officially made its debut last March at Saiedue 2004 in Bologna.
The new Silver collection cuts across natural light and reflects it, evoking both tactile and visual emotions, not to speak of the sleek preciousness of silver, a material whose richness and exquisite class have been cherished since ancient times.
Silver is a softly shiny and mirror-like laminate, suitable for vertical uses, offered in six variants. Its metal surface is protected with a specific anodising process that keeps the unique characteristics of the metal unaltered.
The development of a specific technology, developed by Abet Laminati's Research Centre, has made it possible to transfer a certain chemical product capable of giving Silver's surface an extraordinary three-dimensional effect. The impression of depth is only optical. The surface is perfectly smooth and homogeneous to the touch. It is this contrast that astounds and mystifies even the most experienced user.
Silver, an avant-garde product of the latest generation in the laminate and surface facing sectors, has been patented in Europe and the rest of the world thanks to its innovative technology.
It will be the latest addition to the Abet Laminati collections and one of their finest items.

La superficie dei laminati Silver è liscia ma sembra tridimensionale: è questo contrasto a stupire e meravigliare anche l'utilizzatore più esperto.
La tecnologia che permette il trasferimento alla superficie del particolare prodotto chimico cui si deve l'effetto tridimensionale è stata sviluppata dal Centro Ricerche della Abet Laminati. Il dettaglio dei disegni della collezione, qui illustrati, ne evidenzia il contenuto innovativo

■ Although the surface of Silver laminates is as smooth as a mirror, it looks three-dimensional. It is this contrast that astounds and mystifies even the most expert user.
The technology that allows the transfer to the surface of a special chemical product, which creates the three-dimensional effect, was developed by Abet Laminati's Research Centre.
The detail in the collection's designs, illustrated here, highlight the innovative content

ABET LAMINATI

Abet Laminati SpA
Viale Industria, 21
12042 Bra – Cuneo (Italia)
T +39-0172419111
F +39-0172431571
www.abet-laminati.it

Tile of Spain: focus sulle piastrelle ceramiche e l'architettura

La forma e la funzione di qualsiasi progetto portano il segno dei materiali con i quali lo si realizza. Le proprietà meccaniche ed estetiche dell'odierna piastrella ceramica fanno sì che questo antico e apprezzato prodotto si accinga a diventare uno dei materiali cult del XXI secolo. I benefici pratici della piastrella ceramica sono conosciuti: migliorata qualità dell'aria interna, igiene, resistenza al fuoco, facile manutenzione e durata, qualità in perfetta sintonia con i principi del design sostenibile. Materiale camaleontico, la piastrella ceramica offre infinite varietà di sensazioni tattili, di dimensioni e personalità. Nessun'altra finitura può eguagliare la ricchezza di misure, forme, colori, stili, texture e campi d'utilizzo della piastrella ceramica. Essa si adatta a qualsiasi stile architettonico storico così come alla forma delle strutture amorfe contemporanee.
Le prestazioni delle piastrelle dense e a basso assorbimento, come il gres porcellanato e altre resistentissime formule offerte dai produttori spagnoli, le rendono adatte agli impieghi commerciali, dove sono richiesti pavimenti che sappiano resistere al calpestio intenso, al traffico veicolare o su ruote di qualsiasi tipo. Centri commerciali ed aeroporti possono fare tesoro della modularità della piastrella e della sua capacità di creare disegni unici e bande di colore per identificare e controllare i flussi di traffico, di articolare dettagli architettonici e di mischiarsi con pavimenti preesistenti nei progetti di ristrutturazione. Bordi curvi, disegni complessi e logo ottenuti con il taglio al laser o a getto d'acqua possono servire a rappresentare una corporate identity e a personalizzare qualsiasi installazione.
Anche il settore delle facciate è un'area nella quale l'uso delle piastrelle ceramiche è in spettacolare crescita e dove l'utilizzo dei sistemi a facciata ventilata accresce i vantaggi dell'isolamento termico, la resistenza all'acqua e la stabilità. Altri benefit derivano dal fatto che questi sistemi rendono l'insieme-parete più leggero rispetto ai materiali tradizionali; questi sistemi permettono, inoltre, di selezionare i materiali da rivestimento della migliore qualità.

1

2

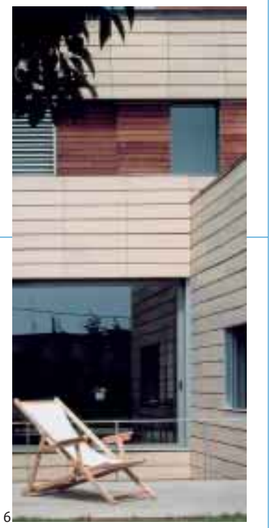
3

4

1 – Le proprietà meccaniche ed estetiche della piastrella ceramica spagnola ne fanno un materiale protagonista dell'architettura contemporanea, soprattutto nel rivestimento delle facciate.
2, 3 – Facoltà di Scienze Umane e Sociali, Università Jaume I, Castellón.
Progettista: José Pitart Martí.
Rivestimenti per facciata ventilata eseguiti con piastrelle in gres porcellanato (119,6 x 59,6 x 1,33 cm e 59,6 x 59,6 x 1,33 cm), prodotte da TAU Cerámica, applicate alla struttura dell'edificio mediante un sistema di fissaggio in alluminio. Il complesso della facoltà è stato progettato a partire dalla griglia creata dagli elementi di ceramica e dal sistema utilizzato per realizzare la facciata ventilata. Una delle restrizioni era che la facciata dovesse avere una superficie perfettamente regolare, con il minor numero possibile di pezzi di ceramica tagliati dai formati prescelti.
4 – Rivestimento interno realizzato con piastrelle Neostone, in porcellana vetrificata, prodotte da Keraben. Adatte sia all'interno che all'esterno, le piastrelle della collezione Neostone ricordano le pietre di quarzite

■ 1 – The mechanical and aesthetic properties of the Spanish ceramic tile make it a material that is a protagonist of contemporary architecture, especially in facing curtain walls.
2, 3 – Faculty of Human and Social Sciences, Jaume I University, Castellón.
Architect: José Pitart Martí.
Facings for a ventilated curtain wall executed with tiles in polished porcelain stoneware (119.6 x 59.6 x 1.33 cm and 59.6 x 59.6 x 1.33 cm), produced by TAU Cerámica, applied to the structure of the building by means of an aluminium anchorage system. The faculty complex was planned around the grid that the pieces of ceramic were to create and the system used to through-ventilate the façade. One of the restrictions was that the façade should be a perfectly regular surface, with as few cut pieces of tile as possible.
4 – Interior covering made of Neostone tiles, in glazed porcelain, produced by Keraben. Suited to both interior and exterior use, tiles from the Neostone collection are reminiscent of quartzite stones

5


6

7

5, 6 – Casa 4C, Barcellona, Spagna.
Progettista: Jaume Bach.
Piastrelle da parete in gres (90 x 20 x 4 cm) per facciate ventilate, installate con tradizionali fissaggi in acciaio inossidabile. Due case degli anni Trenta unite insieme a formare un'unica residenza. Ricoprendo i vecchi muri con una facciata ventilata, il progettista è riuscito a creare qualcosa di nuovo, mascherando il vecchio senza eliminarlo.
7 – Complesso multicinema "Puerto de Azahar", Porto di Castellón, Spagna.
Progettisti: Octógono Castellón S.L. e Mateu Arquitectos Asociados S.L.
Stonker by Porcelanosa, piastrelle di gres porcellanato (33 x 60 cm) per facciate ventilate e piastrelle vetrificate da pavimento (60 x 60 cm).
L'edificio, costruito in una zona pedonale prossima alla spiaggia, si integra con l'ambiente senza porsi come una barriera visiva. La facciata ventilata è usata come fosse la pelle principale dell'edificio. Le piastrelle ceramiche sono state preferite alla pietra naturale anche in base a considerazioni di sostenibilità ambientale

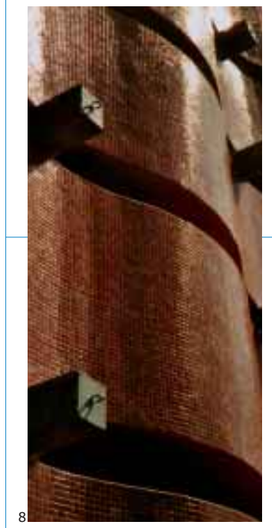
■ 5, 6 – Casa 4C, Barcelona, Spain.
Architect: Jaume Bach.
Stoneware wall tiles (90 x 20 x 4 cm) for ventilated façades, installed with traditional anchorages in stainless steel. Two houses built in the first third of the last century have been knocked into one. By covering the old walls with a ventilated façade, the designer could create something new by masking the old rather than doing away with it.
7 – "Puerto de Azahar" multiplex, Port of Castellón, Spain.
Architects: Octógono Castellón S.L. and Mateu Arquitectos Asociados S.L.
Stonker by Porcelanosa, porcelain tiles (33 x 60 cm) for ventilated façades and glazed floor tiles (60 x 60 cm).
The building, erected in a pedestrian area near the beach, has been integrated with the environment without looming as an unsightly barrier. The ventilated façade system is used as the main skin of the building. The choice of ceramic tiles against natural stone, was due to considering it as an appropriate alternative to that, equally to its environmental friendly and sustainability properties

Il gres porcellanato di grande formato presenta molti vantaggi perché offre un'alta precisione dimensionale e grande omogeneità. Inoltre, ha valori del coefficiente di dilatazione molto bassi, ed è molto resistente agli acidi e alla corrosione, così come alle radiazioni solari e al gelo.
Grazie alle innovative soluzioni offerte all'architetto, la piastrella ceramica ha goduto, nell'ultimo decennio e oltre, di una crescita continua. La collaborazione assidua con i progettisti porterà senza alcun dubbio ad entusiasmanti traguardi futuri. Il valore della piastrella ceramica risiede allo stesso tempo nella sua storia vecchia di secoli e nel suo promettente futuro. Riconoscendo questi pregi, i progettisti continueranno a disegnare abilmente edifici che sono amati e ben usati e a scegliere la piastrella ceramica per dare artisticamente forma ai loro nuovi spazi. Storicamente, i professionisti del design sono stati responsabili di profondi cambiamenti nell'industria delle piastrelle di ceramica. Le prestazioni tecniche e meccaniche della piastrella sono state aggiornate per rispondere al desiderio degli architetti di usare la piastrella in ambienti sempre più difficili e diversi. Sebbene i requisiti sia formali che funzionali imposti alla piastrella per le applicazioni commerciali siano elevati, ricerca e sviluppo hanno provveduto a creare nuove tecnologie e risposto alla sfida con piastrelle di eccezionale qualità e bellezza.
Patria della più bella tradizione nella produzione ceramica, la Spagna ha fatto da pioniere in molte delle più recenti innovazioni industriali del settore.
Con un'offerta facilmente disponibile in oltre 170 Paesi, i produttori spagnoli sono leader mondiali nella tecnologia ceramica e nel design. I prodotti spagnoli sono la migliore scelta qualora si debbano selezionare gli standard più elevati, per qualsiasi progetto commerciale o residenziale.
Queste pagine contengono alcuni dei più recenti trend introdotti dai produttori spagnoli e alcuni interessanti progetti nei quali le piastrelle giocano un ruolo di particolare importanza.

Tile of Spain: focus on ceramic tiles and architecture

■ The form and function of any project is fundamentally impacted by material selection. With technological advances in both the mechanical and aesthetic properties of ceramic tile, this revered age-old product is positioned to become a leading material of choice for the 21st Century. The practical benefits of ceramic tile are more widely known, appreciated and accessed on the information highway. Improved indoor air quality, hygiene, fire resistance, easy maintenance and the longevity of ceramic tile are qualities that resonate with sustainable design principles and the community. Ceramic tile is a malleable chameleon offering a variety of tactile sensations, scale and personality. No other finish can equal the sheer diversity found in ceramic tile size, shape, color, style, texture and field of use. Ceramic tile can articulate any historic architectural style as easily as it can mould to the form of contemporary amorphous structures.
The performance of dense, low absorption tiles such as porcelain and other impervious tile formulas offered by Spain's manufacturers are being used in commercial applications where priority is given to a floor finish that can withstand abusive pedestrian, vehicular and other wheeled traffic. Shopping centers and airports capitalize on the modularity of tile and its ability to create unique patterns and bands of color to identify and control traffic flow, articulate architectural details and to blend with existing floor surfaces on re-vitalization projects. Curvilinear borders, complex patterns and logos achieved with laser or water jet technology can establish a corporate identity or local theme and personalize any ceramic tile installation.
Façades is also an area of spectacular growth in the use of ceramic tiles, where the use of ventilated façade systems enhances the advantages of thermal insulation, watertightness and stability. Other advantages are that they make the wall system lighter, compared to more traditional materials, and enable the highest quality cladding materials to be selected. Large format porcelain tiles present many advantages, offering high dimensional precision and great homogeneity. They also have very low dilation coefficient values, and are highly resistant to acids and corrosion, as well as to solar radiation and frost.
With some of the most innovative solutions in the hands of the architect, ceramic tile has enjoyed over ten years of steady growth. Continuing collaboration with the design community will undoubtedly lead to exciting future achievements. The value of ceramic tile lies in both its' centuries old history and its promising new future. Recognizing these benefits, design professionals will continue to skilfully design buildings that are loved and well-used and select ceramic tile to artfully shape their diverse new spaces.
Historically, design professionals have been responsible for many dramatic changes within the ceramic tile industry. Technical and mechanical performance of ceramic tile has consistently advanced in response to the architects desire to use tile in increasingly demanding and diverse environments. Although the bar is set extremely high regarding both form and function of tile for commercial applications, research and development has provided new technologies and answered the challenge with tile of exceptional quality and beauty.
Home to the finest tile-making tradition, Spain has pioneered many of the industry's latest advances. With an offer easily available in over 170 countries, the ceramic tile manufacturers of Spain are world leaders in ceramic technology and design trends - the best choice when it comes to select the highest standards in any commercial or residential project. These pages contain some of the latest trends being introduced by Spanish manufacturers and interesting projects where ceramic tiles take an especially important role.

Le piastrelle di Spagna sono esposte in tutte le maggiori fiere, tra le quali Cersaie (28/9-3/10/04, Bologna), Cevisama (8-12/2/05, Valencia) e Coverings (3-6/5/05, Orlando, USA).
Ceramic tiles of Spain are exhibited at all the leading fairs, including Cersaie (28/9-3/10/04, Bologna, Italy), Cevisama (8-12/2/05, Valencia, Spain) and Coverings (3-6/5/05, Orlando, USA).


8

9

10

8 – Showroom di ceramica a Graz, Austria.
Progettisti: Peter Leeb & Christina Condak.
Rivestimento in mosaico di vetro.
I materiali ceramici, in tutte le loro declinazioni, sono i protagonisti assoluti del progetto. Il mosaico si dimostra particolarmente adatto a rivestire le pareti curve, sia interne che esterne.
9 – Serie Icaron, collezione Impacto Pedra, produzione: Pamesa.
Piastrelle di gres porcellanato offerte in una ricca gamma di colori, formati e pezzi speciali, adatte anche all'esterno.

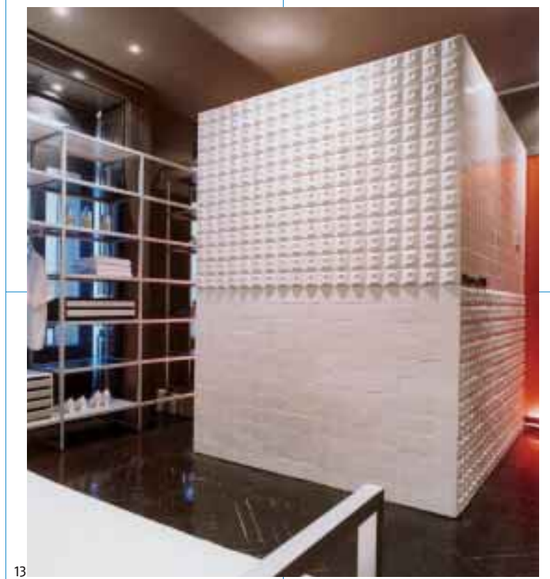
10 – Serie A + A, Verino Collection.
Designer: Roberto Verino.
Produzione: Saloni.
Progettata dal famoso fashion designer, la serie prevede piastrelle di gres porcellanato disponibili in numerosi colori e formati, principalmente per spazi interni. Le piastrelle da parete sono su supporto bianco rettificato, quelle da pavimento in gres porcellanato

■ 8 – Ceramics showroom at Graz
Architects: Peter Leeb & Christina Condak.
Facing in glass mosaic. Ceramic materials, in all their interpretations, are superstars of the design of this project. The mosaic has proven to be particularly suitable for facing curved walls, both indoors and out.
9 – Icaron Series, Impacto Pedra collection, production: Pamesa.
Icaron is a porcelain tile series that allows a set of solutions for modern and warm environments, either interiors or exteriors. It is offered in a wide range of colours, sizes, trim and special pieces.

10 – A + A Series, Verino Collection.
Designer: Roberto Verino.
Production: Saloni.
Designed by the world-renowned fashion designer, this exclusive porcelain tile line features several colours and sizes, mainly for interior spaces. The wall tiles are made in rectified white-body, floor tiles in porcelain stoneware

11

12


13

14

11, 12 – Casa "25 by 25".
Progettista: Daniel Fraile Ortiz.
Gres estruso, Ferrogrés (Cedonosa)
Un unico tipo di pavimento, scuro e mutevole al variare della luce, è stato utilizzato in tutta la casa. Dà continuità a tutti gli spazi, anche quelli esterni.
13, 14 – Casa Decor, Madrid 2002.
Progettista: Francesc Rifé.
Serie Happy, Cerámicas Diago.
Uso creativo delle piastrelle ceramiche in spazi inusuali come la stanza da letto e lo spogliatoio. Il volume centrale è rivestito per metà di piastrelle a superficie piramidale e per l'altra metà da piastrelle piane

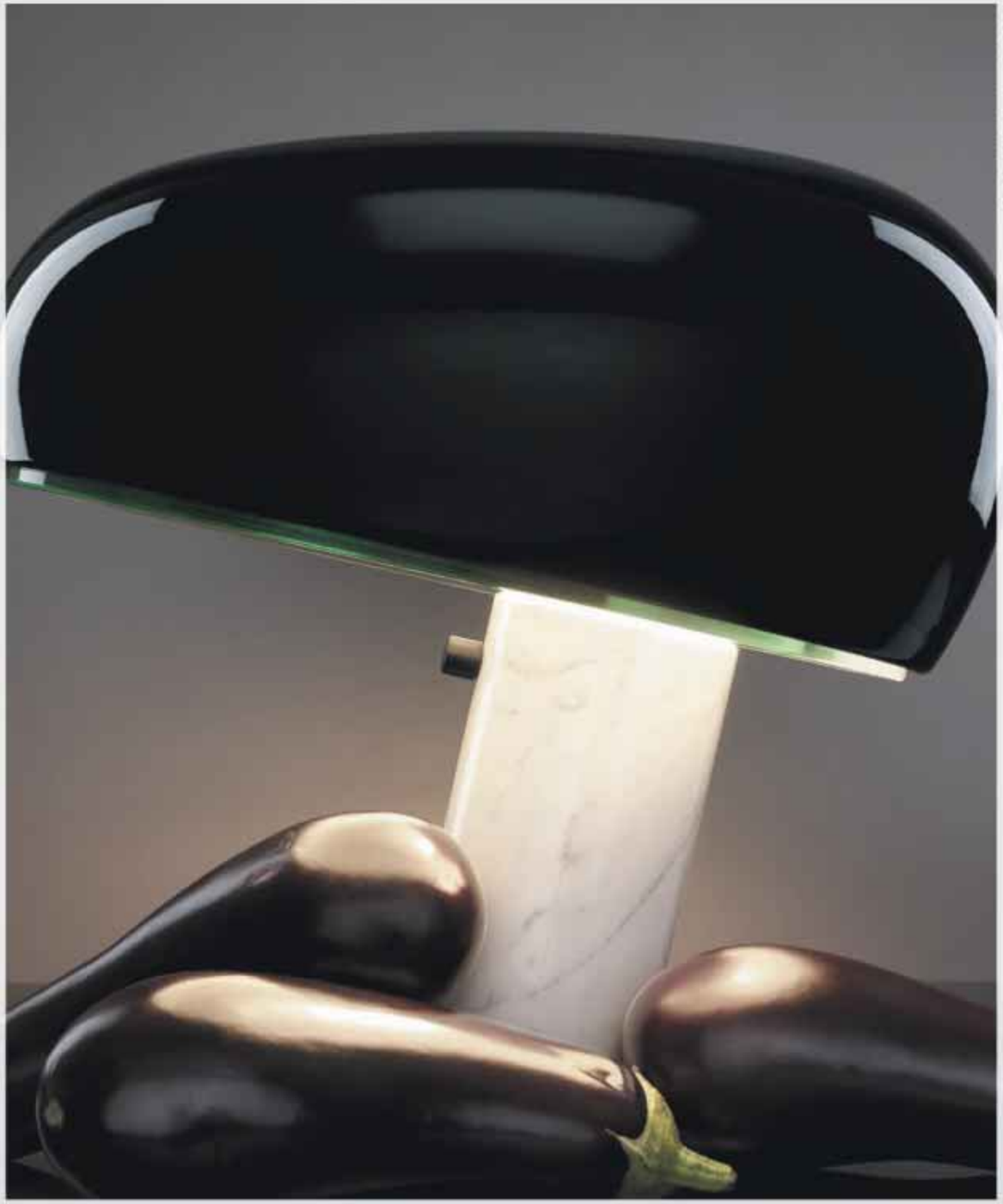
■ 11, 12 – "25 by 25" House.
Architect: Daniel Fraile Ortiz.
Extruded stoneware, by Ferrogrés (Cedonosa). One type of floor only, dark and changeable with variations in the light, was used all over the house. It gives a sense of continuity to spaces, even exterior ones.
13, 14 – Casa Decor, Madrid 2002.
Architect: Francesc Rifé.
Happy Series, Cerámicas Diago.
Creative use of ceramic tiles in unusual spaces like the bedroom and dressing room. Half of the central volume is covered with ceramic tiles with a pyramidal surface and the other half with flat tiles

Si chiudono il 3/11/04 le iscrizioni alla terza edizione del premio "Piastrella di Spagna", suddiviso in due categorie, Architettura e Interior Design, aperto a progettisti di tutte le nazionalità e promosso da ASCER
■ Applications for the third "Tile of Spain" award will be accepted no later than the 3rd of November 2004. Divided into two categories, Architecture and Interior Design, it is open to professionals of all nationalities and promoted by ASCER

tile of spain

ASCER
Spanish Ceramic Tile
Manufacturers' Association
Camino Caminás, s/n
12003 Castellon (Spain)
T +34-964-727200
F +34-964-727212
global@ascer.es
www.spaintiles.info

Informazione aziendale / Manufacturer's information



domus 873

Settembre/September 2004. Sommario/Contents:

01 Calendario Calendar A cura di/Edited by Laura Bossi, Elena Sommariva

14 Ettore Sottsass. Foto dal finestrino Pictures from a window

16 Italy 2004. News from the interior L'architettura dell'Italia contemporanea attraverso le trasformazioni degli spazi interni The architecture of contemporary Italy through the conversion of interior spaces. Testo di/Text by Mirko Zardini

24 Dan Graham. Half Square/Half Crazy A Como, un ironico omaggio al modernismo In front of Terragni's Casa del Fascio at Como, Graham pays a subtly ironic homage to modernism. A cura di/Edited by Joseph Grima. Fotografia di/Photography by Paolo Rosselli

32 Giancarlo De Carlo. Le parentesi del Committente The brackets of the Client Riflessioni e ricordi Reflections and memories

36 Croazia. Un fertile ritardo? Croatia. A Fertile Delay? Reportage dai due workshop organizzati da *Domus* a Zagabria per discutere di territorio, arte e architettura in Croazia A report on the two workshops organised by *Domus* in Zagreb to discuss territory, art and architecture in Croatia. A cura di/Edited by Rita Capezzuto, Matteo Ghidoni, Ivana Katuric

46 Vedran Mimica. Don't cry Croatia Inventiamo la realtà Let's invent reality

56 Bruno Latour. Lo spettro del pubblico The Ghost of the Public Nuove forme di *rappresentanza* New forms of *representation*

58 Min Gong. Costruttori di città City Builders Viaggio tra gli operai 'invisibili' che lavorano alla nuova Shanghai A journey among the 'invisible' workmen constructing the new Shanghai. A cura di/Edited by Kayoko Ota, Elena Sommariva. Testo, interviste e ricerca di/Text, interviews and research by Juan Du. Fotografia di/Photography by Greg Girard

70 Iñaki Abalos. Che cos'è il paesaggio? What is Landscape? Il mondo entropico e fragile lasciatoci in eredità dall'era moderna The entropic and fragile world left to us by the modern age

72 Atelier Bow-Wow. Il realismo giapponese dopo il boom Post-"Bubble" Japanese Realism Quattro opere recenti di Yoshiharu Tsukamoto e Momoyo Kaijima, ispirate alle idiosincrasie di Tokyo Four recent works by Yoshiharu Tsukamoto and Momoyo Kaijima, inspired by Tokyo's idiosyncracies. A cura di/Edited by Kayoko Ota. Testo di/Text by Taro Igarashi. Fotografia di/Photography by Takashi Omma

88 Dell'arte e dell'architettura Of Art and Architecture Dialogo tra/Conversation between Germano Celant e/and Pierluigi Nicolin. A cura di/Edited by Laura Bossi

96 Interview: Alessandro Mendini Hans Ulrich Obrist in visita al suo Atelier Hans Ulrich Obrist interviews Alessandro Mendini and visits his Atelier. Ritratto di/Portrait by Ramak Fazel

100 Royal College of Art. The Show *Domus* ha selezionato alcuni lavori presentati nella mostra di fine anno 2004 *Domus* has selected some of the works shown at the 2004 exhibition. A cura di/Edited by Joseph Grima. Con un testo introduttivo di/With an introduction by Vico Magistretti. Fotografia di/Photography by Ramak Fazel

108 Front. Tracce dal nord Tracks from the North Quattro giovani designer esplorano le implicazioni morfologiche delle azioni istintive di alcuni animali Four young designers research the morphological implications of the instinctive actions of animals A cura di/Edited by Francesca Picchi. Testo di/Text by Marco Belpoliti. Ritratto di/Portrait by Johan Ödmann. Fotografia di/Photography by Anna Lönnerstam, Katja Kristoferson

116 Philippe Parreno. L'effetto Doppler The Doppler Effect Il futuro influenza il presente? Does the future influence the present?

118 Art Experience Venice. No Vitrines, No Museums, No Artists: Just A Lot of People Due seminari veneziani con Rirkrit Tiravanija e Christian Marclay Two Venetian workshops with Rirkrit Tiravanija and Christian Marclay. Testo di/Text by Maurizio Bortolotti

122 Innesto d'arte Art Graft: **Marina Ballo Charmet.** ***Primo Campo – Con la coda dell'occhio*** (Close up – Out of the corner of the eye)

129 Post-it: Libri Books A cura di/Edited by Gianmario Andreani

140 Rassegna: I nuovi mobili The new furniture A cura di/Edited by Maria Cristina Tommasini

Immagine di apertura/Cover photo courtesy by Bd Ediciones de Diseño

162 Panorama

165 El Topo: Shirana Shahbazi A cura di/Edited by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e/and Ali Subotnick (Wrong Gallery)

domus rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Direttore/Editor Stefano Boeri **Consulente alla direzione/Deputy editor** Kayoko Ota **Creative director** Mario Piazza
Inviato speciale/Special correspondent Hans Ulrich Obrist
Art director Giuseppe Basile **Redazione/Editorial staff** Maria Cristina Tommasini (caporedattore), Laura Bossi, Rita Capezzuto, Francesca Picchi
Libri/Books Gianmario Andreani **Website** Luigi Spinelli, Elena Sommariva **Staff grafico/Graphics** Fabio Grazioli, Antonio Talarico
Segreteria/Administration Valeria Bonafé, Marina Conti, Isabella Di Nunno, Miranda Giardino di Lollo (responsabile)
Consulente editoriale/Editorial consultant Stefano Casciani
Collaboratori alla direzione/Consultants to the editor Joseph Grima, Karen Marta, Mirko Zardini
Redazione tel. +39 02 824721, fax +39 02 82472386, e-mail: redazione@domusweb.it – **Traduttori/Translations** Donatella Alvino Rosa, Duccio Biasi, Antony Bowden, Paolo Cecchetto, Chiara De Servi, Barbara Fisher, Anna Clara Ippolito, Annabel Little, Charles McMillen, Dario Moretti, Sonia Rocchi, Michael Scuffil, Virginia Shuey Vergani, Rodney Stringer, Wendy Wheatley
Si ringraziano/With thanks to: Ivan Carvalho, Caterina Majocchi
Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A. Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dal D.Lgs. 196/2003 in materia di protezione dei dati personali, telefonando al n. 02 82472459.
e-mail: responsabiledati@edidomus.it
Editoriale Domus S.p.A. Via Gianni Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), tel. +39 02 824721, fax +39 02 57500132,
e-mail: editorialedomus@edidomus.it **Editore/Publisher** Maria Giovanna Mazzocchi Bordone **Direzione commerciale/Marketing director** Paolo Ratti
Pubblicità tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: pubblicita@edidomus.it **Direzione generale pubblicità/Advertising director** Gabriele Viganò **Direzione vendite/Sales director** Giuseppe Gismondi **Promozione/Promotion** Sabrina Dordoni
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a/Minimum 1000 copies of each article may be ordered from: tel. +39 02 82472472, fax +39 02 82472385, e-mail: dordoni@edidomus.it
Agenti regionali per la pubblicità nazionale Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris 138 – 10129 Torino, tel. 011 5682390, fax 011 5683076 ■ Liguria: Promospazio, Via Trento 43/2 – 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. 010 3622525, fax 010 316358 ■ Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l., vicolo Ognissanti 9 – 37123 Verona, tel. 045 8000647, fax 045 8043366 Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 – 35139 Padova, tel. 049 660308, fax 049 656050 ■ Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. 051 345369-347461 ■ Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. 055 573968-580455 ■ Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel 071 2075396 ■ Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. 06 5806368 ■ Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. 075 5738714, fax 075 5725268 ■ Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4 - 90141 Palermo, tel. 091 6252045, fax 091 6254987 ■ Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81 - 09131 Cagliari, tel. 070 43491
Servizio abbonamenti/Subscriptions Numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9.00 alle 21.00, sabato dalle 9.00 alle 17.30, fax +39 02 82472383, e-mail: uf.abbonamenti@edidomus.it – Foreign Subscriptions Dept. tel. +39 02 82472276, e-mail: subscriptions@edidomus.it **Ufficio vendite Italia** tel. 039 838288, fax 039 838286, e-mail: uf.vendite@edidomus.it –
Un numero € 8,50. Fascicoli arretrati: € 12,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione € 1,95).
Carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di DOMUS desiderati. Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie. Ai sensi del D.Lgs. 196/2003, si informa che il Servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Televoice S.p.A., Via Mentana 17/A – Monza (MI), tel. 0392321071, responsabile del trattamento dei dati personali. A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'art. 7 del D.Lgs. 196/2003. I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.
Foreign Sales tel. +39 02 82472529, fax +39 02 82472590, e-mail: sales@edidomus.it Back issues: € 12,50 (Postal charges not included).
Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on San Paolo IMI S.p.A. Corsico branch (Milan).
IBAN IT42R 01025 33031 100000002749, Swift Code IBSP ITTM.
© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano
Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)
A.N.E.S. ASSOCIAZIONE NAZIONALE EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA CONFINDUSTRIA
Direttore responsabile: Maria Giovanna Mazzocchi Bordone
Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore **Distribuzione Italia/Distribution Italy** A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano Associata ADN
Distribuzione internazionale/Sole agent for distribution AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A., Via Manzoni 12 – 20089 Rozzano (MI) tel. +39 02 5753911, fax +39 02 57512606 **Fotolito/Prepress** Editoriale Domus **Stampa/Printers** BSZ, Mazzo di Rho (MI). In questo numero la pubblicità non supera il 45%.Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito.

www.domusweb.it

Per gentile concessione/Courtesy Archivio Comitato Ev-K2-CNR

Settembre September
Calendario 09

31 luglio 2004	Ore 13.00 Temperatura 8°	**Piramide Ev-K2-CNR, Nepal** Progetto/Project by Massimo Castagna, Bruno Micheletti (1990) Spedizione "K2 – 2004 – 50 anni dopo" The "2004 K2 expedition 50 years after"

1

Pittsburgh – U.S.A.
Lebbeus Woods

Fino a/Until 31.10.2004
Carnegie Museum of Art
4400 Forbes Avenue
www.cmoa.org

Non ha mai costruito, ma attraverso centinaia di progetti sperimentali, installazioni, attività didattica e workshop, Lebbeus Woods ha costantemente esplorato i molteplici spazi dell'architettura, attirando fin dall'inizio l'attenzione degli addetti ai lavori per il suo straordinario uso del disegno. Trame minute che, tratteggiate dalla matita nera e dai colori a pastello, danno vita a fantastici paesaggi urbani, al limite della realtà.

La mostra del Carnegie Museum di Pittsburgh, allestita in prima persona da Woods, rende omaggio per la prima volta negli Stati Uniti in modo esteso al suo lavoro. Oltre a disegni, plastici, fotografie, "Experimental Architecture" racconta l'autore attraverso un'installazione appositamente progettata, che Woods stesso descrive come "un disegno nello spazio". *L.B.*

Although he has never built anything, Lebbeus Woods has constantly explored the many sides of architecture through hundreds of experimental installations, group projects, teachings and workshops. Right from the start he attracted the attention of other architects thanks to his extraordinary drawing technique. Miniature scenes drawn in pencil and coloured crayons illustrate fantastical urban landscapes on the confines of reality. The Carnegie Museum exhibition in Pittsburgh that Woods himself has designed is the first major show in the US dedicated to his work. As well as displaying his drawings, models and photographs, 'Experimental Architecture' exposes the author through a specially designed installation that Woods describes as "a drawing in space." *L.B.*

San Giovanni Valdarno
Italia/Italy
Radical Design

Fino a/Until 26.9.2004
Casa Masaccio, San Giovanni Valdarno, Arezzo

Un *fil rouge* serpeggia nel tempo, tracciando nei decenni che vanno dagli anni Sessanta a oggi una sorta di continuità. Questa la tesi di Gianni Pettena, che ha vissuto in prima persona le origini dell'architettura radicale e che nella mostra "Radical Design" ne ricostruisce lo scenario, identificandone le frange contemporanee. Il progetto curatoriale parte dagli anni Sessanta – rappresentati da Sottsass, Archizoom, Pesce, Superstudio – per poi proseguire attraverso l'"esplosione linguistica" degli anni Ottanta, interpretata da Alchimia e Memphis. *L.B.*

Here one finds a *fil rouge* that twists and turns through time that forms a kind of continuity that spans from the 60s to the present day. The theoretical work of Gianni Pettena, who witnessed first hand the birth of radical architecture, reconstructs the scene in the exhibition 'Radical Design', identifying its influence in design today. The story begins in the 1960s, represented by Sottsass, Archizoom, Pesce, Superstudio, and moves on through the "linguistic explosion" of the 1980s, interpreted by Alchimia and Memphis. *L.B.*

Ein-Hud – Israele/Israel
"One Land, Two Systems" International Planning Competition

Scadenza iscrizione/Registration deadline: 20.12.2004
Scadenza consegna/Submission deadline: 10.1.2005
Foundation for Achieving Seamless Territory
www.seamless-israel.org

La Foundation for Achieving Seamless Territory indice un concorso internazionale di progettazione urbanistica con l'obiettivo di realizzare in tempi stretti un nuovo piano generale per il villaggio di Ein-Hud, presso Haifa. Una iniziativa che vuole rendere 'visibile' agli occhi della comunità internazionale la presenza in territorio israeliano di villaggi arabi "non riconosciuti" ufficialmente; in un certo senso 'invisibili'.
In particolare, il concorso "One Land, Two Systems" cerca di esplorare le possibilità che la progettazione dello spazio possa diventare uno strumento politico. La partecipazione al concorso ha anche un ulteriore significato: i risultati saranno utilizzati come materiale di prova nel dibattimento giudiziario attualmente in corso presso l'Israeli High Court di Gerusalemme contro il Piano Urbanistico ufficiale promulgato dallo Stato. *L.B.*

The Foundation for Achieving Seamless Territory is proposing an international competition of urban planning with the aim of creating over a short period of time a new general plan for the village of Ein-Hud, near Haifa, Israel.
The intention behind the "One Land, Two Systems" initiative is to make 'visible' to the international community the existence of officially 'unrecognised' Arab villages within Israeli territory. It makes up part of the project "One Land, Two Systems", which is looking at how the design of space can become a political instrument.
The competition entries have an important role since the results will be used as a basis for debate in the case against the urban plan drawn up by the Israeli government that is currently before Israel's Supreme Court in Jerusalem. *L.B.*

Dietro la copertina del Calendario/ Behind the Calendar cover

La Piramide è la prima struttura permanente per le ricerche d'alta quota in Himalaya. Situata a 5.050 m slm, ai piedi dell'Everest, la Piramide oggi ospita un centro di ricerca avanzata nel campo dell'ambiente, della fisiologia umana e delle scienze della terra, portato avanti dal Comitato Ev-K2-CNR. Il Comitato è anche coordinatore della spedizione alpinistica "K2 2004 – 50 Anni Dopo", organizzata per celebrare la tradizione italiana di esplorazione in Himalaya e nel Karakoram.

The Pyramid is the first permanent high altitude research facility in the Himalayas. Located at the base of Mt. Everest at 5,050 m asl, today the Pyramid hosts the Ev-K2-CNR Committee's advanced studies in environmental, physiological and Earth sciences.The Ev-K2-CNR Committee is also coordinating the mountaineering expedition 'K2 2004 – 50 Years Later', organised to commemorate Italy's tradition of exploration in the Himalayas and Karakoram.

Bordeaux – Francia/France
Una serie di mostre alla moda, ma necessaria
A fashionable and necessary series of exhibitions

Forse in modo più modesto, ma i creatori di "Mutations" sono di nuovo all'opera: ecco infatti "East-West/North-South", un progetto sequenziale di esposizioni presso l'Arc en rêve di Bordeaux, la cui prima parte è attualmente in mostra. "Mutations" si interrogava soprattutto sui recenti cambiamenti urbanistici in Europa, Asia, Africa e Stati Uniti, causati dai fenomeni della Seconda Modernità come le reti di collegamento e lo shopping. La questione dell'architettura era lasciata volutamente da parte – e questo forniva molte delle risposte. "E-W/N-S" fornisce, invece, le risposte partendo dalla presentazione di alcuni progetti d'architettura, anche se realizzati da architetti non noti, e proprio per questo solleva molte domande.

Alcuni edifici 'icona' come il Selfridges dei Future Systems a Birmingham, il terminal di Zaha Hadid a Strasburgo, la Kunsthaus di Cook e Fournier a Graz, il Nuovo Teatro Mariinsky di Dominique Perrault a San Pietroburgo e lo scalo marittimo dei FOA. a Yokohama, sono infatti messi sullo stesso piano del muro che Israele sta costruendo per separarsi dalla Palestina o dei Ghers, le tradizionali tende dei nomadi in Mongolia. Oltre a ciò, questa edizione si è focalizzata in modo particolare sull'architettura cinese.

"La gente abita": Geert Bekaert ha citato una curiosa osservazione di Antoine de Saint-Exupéry in quello che fu il mio primo confronto con la teoria architettonica. È proprio così: la gente abita e continuerà a farlo. Ma come? È questo che interessa ad Arc en rêve. "Faire habiter l'homme, là, encore, autrement" è il sottotitolo di questo progetto. Si tratta di un'esclamazione, al tempo stesso, appassionata e disperata: "far abitare la gente, là, ancora, in modo diverso" è qualcosa di cui si occupano da sempre architetti e politici, ma la domanda "come?" non trova facilmente risposta.

"Gli architetti fanno spesso riferimento al contesto come a un elemento di estrema importanza", scrive Arc en rêve, "ma quest'ultimo è ormai diventato un fattore ultra-globale irreversibile". I problemi suscitati dall'idea di un contesto in continuo cambiamento sono espressi, forse meglio che altrove, nel progetto di Didier Faustino dal titolo *Body in Transit*. Si tratta di una specie di cassa per il trasporto aereo, che ricorda quelle usate per contenere strumenti ingombranti, ma che potrebbe anche essere usata da un passeggero clandestino che voglia viaggiare vicino al carrello di atterraggio di un aereoplano. È un uso – ovviamente – puramente teorico, dato che una persona disperata, al punto da volersi nascondere in un posto simile, non disporrà certo del denaro necessario per acquistare una cassa dal design così curato, e neppure dei soldi per spedirla "via aerea". Si limiterebbe a nascondersi là dentro, finirebbe morto per assideramento, per poi cadere nel vuoto quando l'aereo sta per atterrare. Ma proprio questa consapevolezza è ciò che rende *Body in Transit* un'opera con un impatto emotivo altrettanto forte di un'installazione d'architettura. La mostra si apre con questo progetto che agisce come una specie di affermazione, di statement, che mostra i desideri e i limiti dell'architettura nel confronto tra ciò che vorrebbe fare e quanto è realmente in grado di fare.

È chiaro che è possibile limitarsi a quello che l'architettura è in grado di fare – e di fare bene. Ma è solo una coincidenza che edifici come il Selfridges, la Kunsthaus e il Terminal di Yokohama, visti nell'insieme della mostra, sembrino perversi almeno quanto la cassa di Faustino? In realtà, in tutti i casi, si tratta di nodi all'interno di reti globali. Quello è il loro contesto e apparirebbero del tutto fuori luogo se fossero inseriti all'interno di un panorama diverso, più tradizionalmente urbano. Anche dal punto di vista estetico, sembrano esserci alcune similitudini con l'installazione di Faustino, nonostante in loro sia evidente l'assenza di qualsiasi considerazione critica. Il concetto dell'Existenzminimum non è certo oggi pervasivo, ma sebbene vi sia la consapevolezza che questi edifici operino in un contesto nuovo, non si può non notare come manchino completamente del senso del bisogno.

Rintanati in ciò che l'architettura può fare, questi architetti si limitano a fare ciò che piace a loro. Nella sua schiettezza, solo la celebratissima stazione di Zaha Hadid sembra riuscire ad evitare questo tranello e continua ad essere convincente. D'altro canto, la necessità è certamente una questione centrale nelle presentazioni della politica israeliana per gli insediamenti nella West Bank e, in particolare, nel violento intervento del Muro fotografato da Miki Kratsman, come nell'architettura nei territori occupati documentata da Efrat Shvily. E se non vi è dubbio che questo è quanto l'architettura può fare, non è certo quello che vorremmo facesse.

Comunque sia, questa edizione di "E-W/N-S" è focalizzata su una descrizione dettagliata dell'architettura cinese contemporanea, che viene presentata a metà strada tra i due poli sconnessi che sono agli estremi di tutto il progetto. "E-W/N-S" espone progetti affascinanti di DeSHaus, Zhang Lei e MADA s.p.a.m., che si stagliano sugli articoli e le foto di Frédéric Edelmann, giornalista di *Le Monde*, sui filmati realizzati dagli architetti francesi residenti a Hong Kong Gutierrez e Portefaix, e sulla piccola mostra sui cambiamenti di Pechino curata da un gruppo di lavoro multidisciplinare guidato da Hou Hanru – curatore di nazionalità cinese, ma residente a Parigi. In tutte le presentazioni, colpisce l'ampia sfaccettatura dell'approccio che descrive – da punti di vista diversi – il processo di globalizzazione che le città cinesi stanno attraversando, bilanciando con cura aspetti positivi e negativi. Edelmann non ha peli sulla lingua nel descrivere il suo disgusto per quella che definisce l'intenzionale, brutale, rapida autodistruzione delle città cinesi che, a suo parere, sta recando maggior danno delle "turpitudini della Rivoluzione Culturale". Gutierrez e Portefaix mostrano gli effetti collaterali della globalizzazione, identificati nell'aumento di ricchezza nelle vie cittadine contrapposto alla miseria dei contadini che cercano lavoro nei cantieri. Anche il gruppo di lavoro di Hou Hanru, che annovera tra gli altri lo storico Wang Jun, esprime i suoi timori, ma nelle sue mappe precise e dettagliate sembra suggerire il modo per condizionare il futuro di Pechino attraverso un'accurata manipolazione del tessuto urbano. Gli architetti mostrano progetti che sono a volte audaci, altre più modesti, a volte dal sapore più classico e locale, altre più apertamente internazionali, ma sempre in linea con i fattori e le possibilità presenti in loco.

Per citare le parole di Hou Hanru, "E-W/N-S" è una mostra "al tempo stesso alla moda e necessaria". E lo è davvero, visto che i curatori scrivono: "In contesti tanto mutevoli, l'architetto deve attuare una presa di posizione personale, esprimere un punto di vista; infatti egli stesso ha un ruolo attivo nei dibattiti politici, sociali ed economici del suo tempo". Anche Arc en rêve non si tira indietro e prende a sua volta posizione nel presentare, all'interno dell'esposizione, l'opera di Atelier Provisoire (studio situato a Bordeaux). Si tratta di un'opera modesta e defilata, per nulla spettacolare, ma, proprio per questo, perfettamente in linea con la tradizione architettonica di Bordeaux, già espressa da Lacaton e Vassal e altri studi. Includendo questa opera, "E-W/N-S" si qualifica davvero come un'esposizione che affronta i concetti di globale e locale e la loro interferenza, non solo accennando ad un panorama sommario di quanto accade o è accaduto in qualche luogo del mondo, ma anche mostrando ciò che accade qui, adesso. "Faire habiter l'homme, là, encore, autrement". Sarà assai intrigante capire come questa discussione si svilupperà nelle prossime edizioni del progetto.
Bart Lootsma, storico, critico di architettura, design e arte

More modest perhaps this time around but the makers of 'Mutations' are doing it again with 'East-West/North-South', a series of exhibitions at the Arc en rêve in Bordeaux of which the first sequence is currently on show. In the past 'Mutations' mainly asked questions about the changes taking place in the urban environment of Europe, Asia, Africa and the United States driven by the phenomena of the Second Modernity such as networking and shopping. It completely left aside the issue of architecture and thereby provided many answers. In contrast, 'E-W/N-S' offers answers by presenting architectural projects – even if they have been designed by anonymous architects – and thereby raises many questions. Signature buildings like Future Systems' Selfridges department store in Birmingham, Zaha Hadid's station in Strasbourg, the Graz Kunsthaus by Cook and Fournier, Dominique Perrault's Mariinsky Theatre in St Petersburg and the inevitable Yokohama Ferry Terminal by FOA are presented as equals to the wall Israel is building to separate itself from Palestine and the Gers, the traditional nomadic tents of Mongolia. Apart from that, this edition puts a special focus on Chinese architecture.

People dwell as Geert Bekaert quotes from Antoine de Saint-Exupéry's curious observation in what was my first confrontation with architectural theory. So it is, they always will, but how? That is what Arc en rêve is interested in. "Faire habiter l'homme, là, encore, autrement" is the subtitle of this series of exhibitions. It is an exclamation that is both passionate and desperate. To make people dwell is something architects and politicians do and the question how is not so easy to answer. "Context is often mentioned as an important factor by architects," Arc en rêve writes, "but this has now become an irreversible ultra-global factor." The problems this changing idea about context pose are perhaps best expressed in Didier Faustino's project *Body in Transit*, a kind of travel case made for large instruments where a person could fly as a stowaway next to the landing gear of an airplane. Of course, this is purely theoretical since the kind of people desperate enough to hide themselves there would never have the money to have such a beautifully designed case. Nor would they be able to organise it so they could put it on the plane. They would simply hide themselves there, freeze to death and fall out as soon as the plane prepared for landing. This awareness is exactly what makes *Body in Transit* such a strong and emotional piece as an architectural installation. The exhibition opens with this work and it almost functions as a kind of motto. It shows the desires of what architecture would like to do and the limits of what it can actually do.

Of course, one can limit oneself to what architecture can do and do that well. But is it a coincidence that within the context of this exhibition, buildings like Selfridges, the Kunsthaus and the Yokohama Terminal appear equally perverse as Faustino's case? They are all nodes in the global network. That is their context and they all appear as aliens in what would traditionally be considered an urban context. Even aesthetically there seems to be certain similarities to Faustino's installation, but what is lacking is some kind of critical reflection. The *Existenzminimum* is certainly not an issue here and even if we are aware that they operate in another context, these buildings still seem to lack any sense of urgency. By withdrawing into what architecture can do, these architects just seem to do what they like. In its directness, only Zaha Hadid's much celebrated tram station seems to avoid this pitfall and remain convincing. Urgency by contrast is certainly an issue in the presentations on the Israeli settlement policy, particularly in the violent intervention of the wall photographed by Miki Kratsman and the architecture in the occupied territories by Efrat Shvily. Indeed, this is what architecture can do, but it is certainly not what we would like it to do.

The emphasis in this edition of 'E-W/N-S' is however on a careful presentation of contemporary Chinese architecture that is exhibited in the middle between the desperately disconnected poles that sketch the outline of this project. 'E-W/N-S' shows intriguing projects by DeSHaus, Zhang Lei and MADA s.p.a.m. against a background of articles and photographs by *Le Monde* journalist Frédéric Edelmann, films by the Hong Kong-based French architects Gutierrez + Portefaix and a small exhibition on how Beijing is changing by a multi-disciplinary team curated by the Paris-based Chinese critic Hou Hanru. Striking in all presentations is the multifaceted approach, showing the process of globalisation and growth Chinese cities are undergoing from different perspectives, carefully balancing both positive and negative effects. Edelmann is outspoken in his horror at what he calls the wilful, brutal, rapid, excessive self-destruction of Chinese towns, which in his opinion is doing far more damage than the "turpitudes of the Cultural Revolution." Gutierrez + Portefaix show the side effects of globalisation in the increased richness in the streets and in the poverty of peasants that look for work on building sites. Hou Hanru's team, that among others includes historian Wang Jun, expresses its worries as well but in their rich and detailed mappings they discover opportunities to guide the future of Beijing by a careful manipulation of the street configuration. The architects show projects that are sometimes bold, sometimes modest, sometimes more traditionally oriented, sometimes openly international but always in tune with the specific issues and possibilities on site.

'E-W/N-S' is an exhibition that, in Hou Hanru's words, is both "fashionable and necessary." Indeed, as the makers write, "in such changing contexts, the architect must adopt a personal stance, express a personal point of view; he becomes an integral part of current political, social and economic debates." Arc en rêve does not exclude itself from taking a position when they also present the work of the Bordeaux-based Atelier Provisoire in the exhibition. It is a modest and quiet work, not spectacular, but in that sense completely in line with a tradition of work by Bordeaux-based architects like Lacaton and Vassal and others. By incorporating this work, 'E-W/N-S' becomes an exhibition about the global and the local and how they interfere with each other, not only by showing with great brushstrokes what happens elsewhere on a certain day but relating that to what happens here today. "Faire habiter l'homme, là, encore, autrement." It will be intriguing to see how this discourse will develop in the upcoming editions of this project.
Bart Lootsma is a historian, critic and curator in the fields of architecture, design and visual arts

Per gentile concessione/Courtesy Arc en rêve, Bordeaux.
Fotografia di/Photography by Hélène Binet

East-West/North-South 01
Fino a/Until 12.9.2004
East-West/North-South 02
21.10.2004-9.1.2005
Arc en rêve, rue Ferrère 7
T +33-556527836
www.arcenreve.com

Bruxelles
Belgio/Belgium
"Design for All and Assistive Technology" Competition

Scadenza consegna/Submission deadline
15.9.2004
European Commission
DG Employment and Social Affairs
www.dfa-at-awards.org

"Se foste in grado di mettervi nei panni di uno dei quarantacinque milioni di handicappati europei, capireste quanto è importante che l'autobus, che vi conduce al lavoro, sia facilmente accessibile". La Commissione Europea, per promuovere il concetto di un design più consono alle esigenze di tutti ("Design for All"), ha indetto un concorso internazionale di progettazione, invitando a partecipare designer, ingegneri, studenti ed aziende. *L.B.*
"Can you imagine what it is like to be one of the forty-five million disabled people in Europe? How important is it that the bus that takes you to work is easily accessible?" With the aim of promoting the idea of design that meets everyone's needs ('Design for All'), the European Commission has set up an international design competition and is inviting designers, engineers, students and manufacturers to take part. *L.B.*

Tokyo – Giappone/Japan
Colors: Viktor & Rolf & KCI

Fino a/Until 5.12.2004
Mori Art Museum, Rappongi Hills Mori Tower, 6-10-1 Rappongi, Minato-ku
T +81-3-57778600
www.mori.art.museum

"La moda è più di un semplice abito, dà vita all'atmosfera, alla fuga dalla realtà, alla fantasia, al sogno". Un'idea fantastica, quindi, ma con una presenza ben precisa nel reale, come racconta la mostra "Colors" del Mori Art Museum di Tokyo allestita, in collaborazione con il Kyoto Costume Institute, dalla coppia di stilisti olandesi Viktor & Rolf. Il materiale a disposizione dei curatori è stato selezionato nell'archivio dell'istituzione giapponese: circa 11.000 abiti e complementi, che ricostituiscono la storia del costume dal Settecento a oggi. Organizzata in cinque sezioni tematiche, che corrispondono alle tonalità del nero, blu, rosso/giallo, multicolore e bianco, "Colors" mescola abiti di diverse epoche, scegliendo per ogni cromia un disegno rappresentativo di un certo modo di interpretare lo stile: come il "little black dress" di Coco Chanel del 1920, che identifica ancora oggi il concetto di eleganza. *L.B.*
"Fashion is more than just a simple garment, it gives life to atmosphere, an escape from reality, to fantasy, to dreams." A notion based on fantasy that nonetheless has a real presence with notable economic returns, as illustrated by the exhibition 'Colors'. On display at the Mori Art Museum in Tokyo, the show is organised by the Kyoto Costume Institute in collaboration with fashion design duo Viktor & Rolf. The contents of the exhibition have been taken from the archives of the Japanese institution; there are around 11,000 garments and accessories that describe the history of costume from the eighteenth century to the present. Organised in five subject groups that correspond to the colours black, blue, red/yellow, multicoloured and white, 'Colors' mixes clothing from different periods, displaying in each colour a design representative of a particular way of interpreting style. These include the 'little black dress' by Coco Chanel from 1920, which is still identified today with the notion of elegance. *L.B.*

Barcelona
Spagna/Spain
The beauty of failure/The failure of beauty

Fino a/Until 24.10.2004
Fundació Joan Miró, Parc de Montjuïc
T +34-934439470
www.bcn.fjmiro.es

Perché le grandi utopie sono votate al fallimento? Indaga su questo tema la mostra alla Fondazione Miró organizzata da Harald Szeemann, critico d'arte, storico ed ex direttore di due delle ultime biennali veneziane. La risposta suggerita è ovvia: per concretizzarsi, tutti i grandi sogni avrebbero bisogno di una società completamente diversa da quella reale, impossibile dunque da realizzare. L'unica via di fuga per gli artisti contemporanei sembra, dunque, quella di concentrarsi sulla quotidianità. L'esposizione è uno degli appuntamenti culturali del Forum di Barcellona, tutti legati da un unico filo conduttore: i presupposti e le condizioni della pace. *E.S.*

Why were the great utopias doomed to failure? Looking into the subject is an exhibition at the Miró Foundation organised by super-curator Harald Szeemann, art critic, historian and director of two Venice Biennales. The answer given is obvious: in order to be built, all the great dreams would need a completely different society from the real one, making it an impossible task.
The only way out for contemporary artists then is to concentrate on everyday life. The exhibition is one of the cultural events that make up the Barcelona Forum, all of which are centred around the theme of what conditions are required for peace. *E.S.*

San Francisco – U.S.A.
Yves Béhar fuseproject/design series 2

Fino a/Until 3.10.2004
San Francisco Museum of Modern Art
151 Third Street
T +1-415-3574000
www.sfmoma.org

Per la sua abilità nel volatilizzare la tecnologia, all'interno di prodotti dall'aspetto piacevole e *user-friendly*, *Wired* l'ha già definito il re degli illusionisti. "Sto cercando di fare scomparire la tecnologia" recita la filosofia di Yves Béhar. Un credo che sembra ben applicarsi ai progetti più recenti del designer di origine svizzera, come il nuovissimo laptop Toshiba. Al suo approccio emblematico e innovativo, concentrato sugli aspetti comunicativi ed emozionali di prodotti e aziende, il MOMA di San Francisco dedica un'ampia retrospettiva. In mostra, le realizzazioni, ma anche, e soprattutto, progetti e prototipi mai esposti prima d'ora e ideati da Béhar e dal suo studio fuseproject per una lunga e importante lista di clienti: da Microsoft a Herman Miller, dalla Mini a Nike e Birkenstock. *E.S.*
For his ability to make technology vanish inside attractive and user friendly products, *Wired* has already described him as the king of illusionists. "I'm trying to make technology disappear" maintains Yves Béhar. It is a belief that has been applied in the most recent projects by the Swiss born designer such as the brand new Toshiba laptop. His emblematic and innovative approach that concentrates on the communicative and emotional aspects of products and companies is the subject of an exhibition organised by the San Francisco MOMA. On show are his products alongside designs and prototypes presented for the first time that Béhar and his studio fuseproject have designed for a long list of notable clients including Microsoft, Herman Miller, Mini, Nike and Birkenstock. *E.S.*

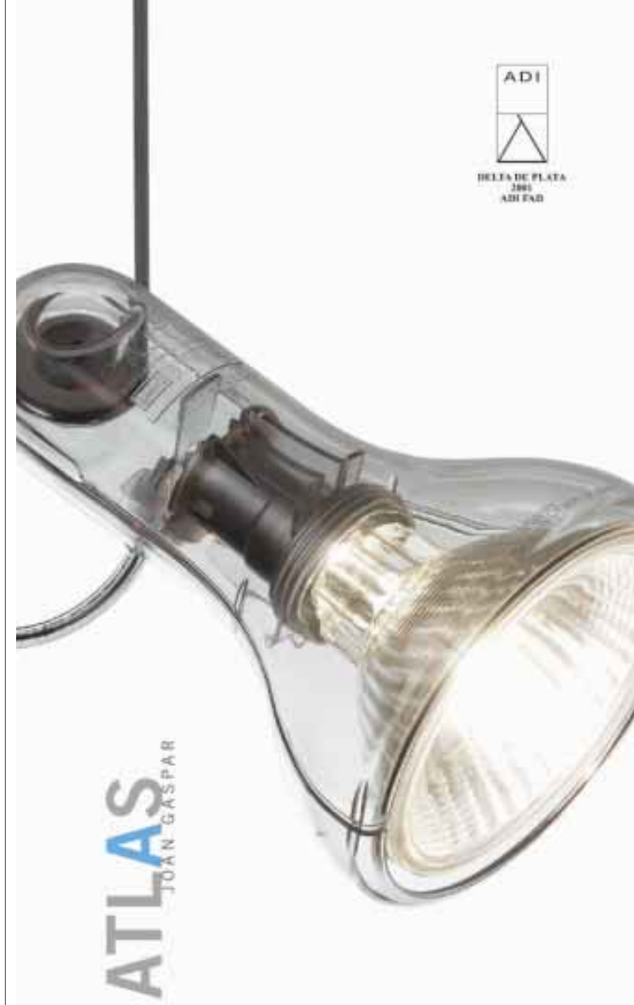
New York – U.S.A.
Un campo minato di melodie
A minefield of melodies

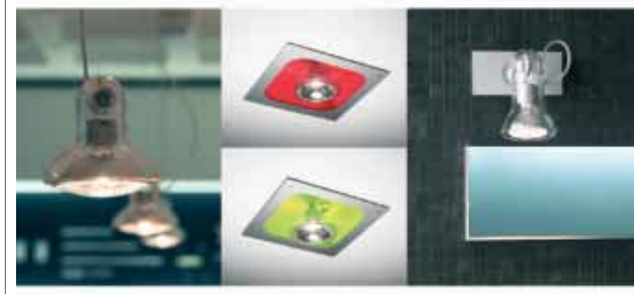
Lo spettatore è accolto all'ingresso da una roca voce maschile che intona *Avanti popolo*. Basta un passo o qualche spettatore in più per far levare altre voci, alte e determinate, indifferenti all'ambiente e al pubblico. *God Bless America*, *La Marseillese*, *Deutschland über alles*, l'inno svizzero, bulgaro, canadese, i canti portoricani, catalani, iugoslavi, si intrecciano fino a confondersi e a diventare irriconoscibili. *Avanti popolo* è il titolo dell'installazione sonora che l'artista bosniaca Maja Bajevic presenta, insieme al video *Double Bubble*, alla sua prima personale presso il PS1 di New York. Le canzoni prescelte sono composizioni nazionaliste di contenuto patriottico, condivise da ogni nazione e da ogni regime. Esaltando il senso dell'appartenenza e della partecipazione, costituiscono l'identità nazionale e l'iconografia del paese. Si tratta di canti che incitano all'azione, allo scontro e alla rivendicazione, che invitano la popolazione ad unirsi. Il loro messaggio è chiaro: per l'affermazione della propria passione e identità bisogna schierarsi l'uno contro l'altro.
Maja Bajevic è nata e cresciuta a Sarajevo, nella Bosnia multietnica, dove un tempo le diversità nazionali e culturali convivevano armoniosamente. Un soggiorno di studio a Parigi si trasforma, però, in esilio volontario. Da quel momento, dalle sue opere emerge la forza e la sensibilità di chi ha vissuto in prima persona gli effetti infami di un falso patriottismo. Bisogna prestare attenzione ad ogni accenno di nazionalismo, ci avverte l'artista, anche al più banale ed innocuo; come può essere una canzone. Anzi, perdendo ogni connotazione lirica ed espressione individuale, gli inni diventano strumenti politici con potere trascinante e persuadente.
Il pubblico, aggirandosi tra una serie di fonti sonore, attiva trenta canzoni di questo genere. Con il passaggio degli spettatori, quello che all'inizio può sembrare un labirinto di lettori CD, un intreccio di prese e fili, si trasforma ben presto in un campo minato di melodie che, sentite e ripetute *ad nauseam*, rivelano la propria natura aggressiva, finiscono per essere assurde, perdono il senso e il contenuto fino ad azzerarsi. Il frastuono risulta stordente, la cacofonia è insopportabile, s'insinua un senso di malessere e non resta che abbandonare la stanza. Nei suoi lavori, Bajevic cerca spesso di realizzare scambi e contatti per attivare e creare una nuova presa di coscienza riguardo all'intersezione tra ambito pubblico e privato, tra identità e sensibilità individuale e collettiva. Cosciente che il senso di sradicamento, la ricerca delle radici e un nomadismo imposto rendono spesso problematico il concetto di 'identità', l'artista sente la necessità di non cadere nel tranello di stereotipi, semplificazioni e schieramenti che professano l'aspirazione a rinnovarlo e ridefinirlo.
L'importanza e il senso di appartenenza ad una comunità possono assumere forme molto sinistre, come testimonia la seconda opera presentata al PS1, il video *Double Bubble* (2001) incentrato sul concetto di religione. Elementi caratterizzanti delle attuali confessioni religiose sono, infatti, il nazionalismo e l'odio mascherati da dottrina. Qualsiasi cosa si fa e si giustifica nel nome di Dio. Le contraddizioni che emergono sono evidenti, ma non sembrano allarmare più nessuno. I personaggi interpretati dall'artista pronunciano, infatti, frasi come "I don't drink during the Ramadan but I take ecstasy" ("Non bevo certo durante il Ramadan, prendo l'ecstasy"), "I go to the church, I rape women"("Vado in chiesa e stupro le donne"), "When I go to the church I leave my gun outside" ("Quando entro in una chiesa, lascio sempre fuori la pistola").
Queste opere sostengono che ogni principio che richiede un'adesione assoluta e incondizionata opprime inevitabilmente qualsiasi aspirazione individuale. La dimensione collettiva diventa terreno fertile per l'eruzione della tragedia (sostenuta spesso da una canzone). Per questa ragione la Bajevic crede nella forza dell'individuo, nel potere dell'arte e nella sua capacità di segnare la realtà.
Ana Janevski, critica d'arte, abita a Parigi

At the museum entrance the viewer is greeted by a hoarse, male voice chanting *Avanti popolo*. One step, or a few more visitors, are enough to raise other loud and resolute voices, indifferent to place and public. *God Bless America*, *La Marseillese*, *Deutschland über alles*, the Swiss, Bulgarian and Canadian anthems, the songs of Puerto Rico, Catalonia and the former Yugoslavia gradually merge until they are unrecognisable. *Avanti popolo* is the title of the sound installation mounted, along with her video *Double Bubble*, by the Bosnian artist Maja Bajevic for her first solo show at the PS1 in New York. The songs selected are nationalistic, patriotic compositions common to every nation and every regime. By exalting the sense of belonging and involvement, they express a country's national identity and iconography inciting action, hostility and vindication while urging a population to unite. Their message is clear: if a population is to assert its passion and identity, it must take sides against another.
Maja Bajevic was born and raised in Sarajevo, in a multi-ethnic Bosnia where national and cultural diversities once peacefully coexisted. A period of study in Paris led, however, to her voluntary exile. From then on, there emerges in her work the strength and sensitivity of a person who has personally experienced the infamous effects of phoney patriotism. She warns us that a careful watch needs to be kept on every sign of nationalism, even the most commonplace and innocuous like a song or anthem. Indeed, by casting off all lyrical connotations and individual expression, anthems are turned into political tools that wield a stirring, persuasive power.
As visitors move around among a variety of sound sources, they start up some thirty songs of this kind, with the result that what may at first seem like a maze of CD readers, a tangle of plugs and wires, is quickly transformed into a minefield of melodies. Heard and repeated *ad nauseam*, they steadily unleash their aggressiveness until they become ridiculous and meaningless and eventually erase one another. The din sends you into a daze and the cacophony leaves you feeling more and more uneasy. In the end it only remains to abandon the room. In her works Bajevic often tries to bring about exchanges and contacts to set off and foster a fresh awareness of the intersection between public and private, between individual and collective identity and sensitivity. She is conscious that the feeling of eradication, the search for roots, and an imposed nomadism often make the concept of 'identity' problematic. That is why she is anxious to avoid falling into the trap of stereotypes, simplifications and taking sides ostensibly in order to renew and redefine that concept.
The importance and the sense of belonging to a community can take on very sinister forms, as witnessed by the artist's second work shown at the PS1, the video *Double Bubble* (2001), which hinges on the concept of religion. Distinctive features of today's religious confessions are in fact nationalism and hate, disguised as doctrine. Whatever people do is justified in the name of God. The ensuing contradictions are evident, but they don't seem to alarm anybody any more. The characters interpreted by the artist in fact pronounce phrases like "I don't drink during Ramadan but I take ecstasy", "I go to church, I rape women", "When I go to church I leave my gun outside." These works maintain that every principle entailing absolute abidance will inevitably oppress all individual aspiration. The collective dimension becomes fertile ground for the eruption of tragedy (often sustained by a song). For this reason Bajevic believes in the force of the individual, the power of art and its capacity to mark reality.
Ana Janevski is an art critic based in Paris

Maja Bajevic
Fino a/Until 27.9.2004
PS1 Contemporary Art Center
www.ps1.org

Per gentile concessione/Courtesy PS1, New York





marset
Alfonso XII 429-431 Badalona Spain
T +34 93 4602067 F +34 93 4601089
info@marset.com www.marset.com
Agent for Italy: CONTEMPORA
T 0427 807726 F 0427 807000
E-mail: contempora@tin.it

ABITARE IL TEMPO
INTERNATIONAL EXHIBITION OF INTERIOR DESIGN AND DÉCOR
Verona, Italy 16TH-20TH September 2004
XIX EDITION
The Home of Style, Trends and Innovation.

• The finest selection of interior design products shown in an exclusive trade fair setting of 80,000 square metres.
• Over 600 international exhibitors, specially selected for discerning visitors and trade professionals.
• Innovative and experimental themes explored in the research exhibitions and workshops.
• The most prestigious and acclaimed international designer textile companies will also be present.

Advance on line ticket sales available on our web site: www.veronafiere.it/abitareiltempo

Entrance strictly reserved for trade visitors only.

Organising Secretariat
ACROPOLI srl - PO Box 22
40050 Centergross (BO) Italy
Tel. +39 051 864310 - Fax +39 051 864313
E-mail estero@acropoli.com

www.veronafiere.it/abitareiltempo

Barcelona Spagna/Spain
Igual_mente_diferentes

Fino a/Until 2.10.2004
FAD, Plaça dels Àngels 5-6
T +34-93-4437520
www.igual-ment-diferents.net
www.fadweb.com

Partendo dal presupposto che i bisogni degli esseri umani sono di base sempre gli stessi – nutrirsi, ripararsi, procreare, lavorare, divertirsi, comunicare – Uli Marchsteiner ha iniziato a perlustrare le infinite modalità adottate per soddisfarli. Il frutto della sua ricerca, esposto nelle sale del FAD, è una singolare rassegna degli strumenti, oggetti, ornamenti, simboli grafici e gioielli messi a punto nei quattro angoli del pianeta. Una ricerca che gioca su molteplici chiavi di lettura, a cominciare dal titolo: "Igual_mente_diferentes". Uguali (*Igual*, *equal*) sono le esigenze degli esseri umani, mente (*mente*, *mind*) è la necessaria riflessione per soddisfare tali necessità; infine diversi (*diferentes*, *different*) sono i materiali, le forme e le tecniche utilizzati per trovare la soluzione. *E.S.*

Based on the notion that the needs of all human beings are basically the same – eat, rest, reproduce, work, have fun, communicate – Uli Marchsteiner has begun to explore the infinite ways adopted to satisfy them. The fruit of his research, on show at FAD, is a unique collection of tools, objects, ornaments, graphic symbols and jewellery that comes from the four corners of the globe. It is a research that plays on multiple interpretations, starting with the title: 'Igual_mente_diferentes'. *Igual* – equal, the needs of human beings, *mente* – mind, is the necessary thought given to satisfy these needs; finally *diferentes* – different, are the materials, shapes and techniques used to find solutions. *E.S.*

Los Angeles – U.S.A.
Ronan and Erwan Bouroullec

Fino a/Until 18.10.2004
The Museum of Contemporary Art MOCA
8687 Melrose Avenue, West Hollywood
T +1-213-6266222
www.moca.org

È la prima volta che i fratelli Bouroullec presentano la loro opera in un museo statunitense, controllando il progetto espositivo nei minimi dettagli. Al centro dell'allestimento – il percorso è suddiviso da schermi verticali costruiti con i loro moduli in polistirolo Modules e Clouds – la loro installazione *Lit Clos*: progettata nel 2000, è stata pensata come una 'micro-architettura'.
Una struttura mobile in compensato, alluminio e cristallo che, attraverso un design leggero e trasparente, crea una nuova stanza in uno spazio esistente. Un luogo protetto, dove leggere, dormire, riflettere. *L.B.*

For the first time the Bouroullec brothers present their work in an American museum where they have controlled the design of the exhibition down to the smallest detail. At the centre of the exhibition – the route is divided by vertical screens made from their polystyrene Modules and Clouds – is the *Lit Clos* installation. Designed in 2000, it is intended as a form of micro-architecture. A mobile structure made from plywood, aluminium and glass with a lightweight and transparent design, it creates a new room in an existing space. A protected place in which to read, sleep, and think. *L.B.*

Paris – Francia/France
Centre Pompidou Metz

Fino a/Until 4.10.2004
Centre Pompidou
www.centrepompidou.fr

Un'enorme tensostruttura composta di moduli esagonali in fibra di vetro. Sarà così il primo satellite Pompidou fuori Parigi, a Metz. A idearlo, il trio Shigeru Ban, Jean de Gastines e Philip Gumuchdjian, che si è aggiudicato la gara bandita lo scorso anno. Il loro progetto, con quelli degli altri finalisti (Maupin e Cribier, Herzog & de Meuron, Foreign Office, NOX e Perrault), è ora in mostra al Centro Pompidou di Parigi. *E.S.*

An enormous tensile structure made up of hexagonal fibreglass modules is how the first Pompidou satellite outside Paris, in Metz, will look. It was designed by Shigeru Ban, Jean de Gastines and Philip Gumuchdjian, winners of the competition set up last year.
Their scheme, along with those of the other finalists (Maupin and Cribier, Herzog & de Meuron, Foreign Office, NOX and Perrault), is on show at the Pompidou Centre in Paris. *E.S.*

12

Venezia – Italia/Italy
Nona Mostra Internazionale di Architettura. Metamorph

12.9.2004 – 9.11.2004
Arsenale – Giardini della Biennale
www.labiennale.org

Quali sono i principali fattori che negli ultimi decenni hanno rivoluzionato il panorama dell'architettura contemporanea? Prova a rispondere all'interrogativo Kurt W. Forster, curatore della nona biennale di architettura veneziana, mettendo in scena più di 200 progetti firmati da oltre 170 studi. A legarli è un unico tema, quello della metamorfosi. Prendendo le mosse dagli anni Ottanta – da Eisenman, Gehry, Rossi e Stirling – il percorso si articola in quattro tempi/categorie: topografia, superfici, atmosfera e iper-progetti. I Giardini della Biennale offrono invece un esempio concreto dei cambiamenti più recenti. Come al Padiglione Italia, dove Mirko Zardini raccoglie una quarantina di architetture d'interni realizzate di recente in Italia. Su un'isola artificiale, nelle acque dell'Arsenale, sarà possibile invece ripercorrere l'esperienza di venti città che hanno legato il proprio destino all'acqua. Per la prima volta, la Mostra di Architettura sarà presente anche alla Mostra del Cinema, dove saranno esposti i progetti selezionati al concorso per il nuovo palazzo del cinema al Lido. L'immagine grafica della Biennale, i cataloghi e l'allestimento sono a cura di Asymptote e Omnivore. *E.S.*

What are the leading factors that have revolutionised the panorama of contemporary architecture over recent decades? Kurt W. Forster, curator of the ninth Venice Architecture Biennale, attempts to answer this question and puts on show 200 projects designed by over 170 practices. They are all linked by a single theme: metamorphosis. The extensive exhibition at the Corderie dell'Arsenale describes how it all started. Beginning with the 80s – with Eisenman, Gehry, Rossi and Stirling – the route is articulated in four periods/categories: topography, surfaces, atmospheres and hyper-projects. At the Giardini the Biennale offers tangible examples of more recent changes. In the Italian pavilion for example, Mirko Zardini has brought together around forty interior design projects recently completed in Italy. On an artificial island in the waters of the Arsenale, one can follow the experiences of twenty cities whose destiny is linked to water. For the first time, the Exhibition of Architecture will be present also at the Film Festival where the projects selected for a competition for the new cinema at the Lido will be on show. Asymptote and Omnivore designed the graphics for the Biennale as well as the catalogues and exhibition space. *E.S.*

15

London – Gran Bretagna/Great Britain
David Adjaye

15.9.2004 – 24.10.2004
TheSpace@inIVA
6-8 Standard Place, Rivington Street
www.iniva.org

Verona – Italia/Italy
Il gioco del rovescio
The other way round

Questa volta, solcando il ponte levatoio del castello che introduce al giardino di Castelvecchio, non cerchiamo la statua del Cangrande che ci rassicura nella sua cavalleresca presenza, ma abbassiamo lo sguardo su un terreno travagliato. Prima di imboccare l'immaginario percorso diagonale fino all'ingresso, ci soffermiamo tra le cortecce della terra. Fino ad ottobre, il cortile è protagonista e gli interni del museo cedono ad altri punti di vista: l'inaspettato rovesciamento tra preludio e meta fa sì che il vuoto del cortile venga colmato da un'opera singolare.

Castelvecchio è la vera scacchiera degli abili giochi scarpiani che ci fanno scoprire i segni a rovescio e coglierne il senso in anticipo. Adesso, Eisenman subentra da onesto avversario nella partita dei giochi ingannevoli: richiama il pubblico ad entrare nel giuoco e a cercarsi la prospettiva giusta sull'insieme. Ci emoziona vedere le merlature del castello affollate di piccole teste e braccia in movimento, gesticolanti sui tracciati che Eisenman ha iscritto nel luogo. Trasformato come è, il cortile riecheggia in maniera fresca con gli ormai famigliari, e quindi scontati, interventi di Scarpa.

Da lassù i tracciati di Eisenman ci fanno percorrere il tempo a ritroso, a interrogarci sulla storia del luogo, sui suoi destini spesso tragici, perché fu proprio lì che furono condannati gli infedeli della Repubblica di Salò. Molto nella storia di questo luogo – dal Medioevo all'occupazione napoleonica, alla ricostruzione del ponte sull'Adige dopo l'ultima guerra – ha ceduto silenziosamente al dialogo tra Scarpa e la storia tutt'intera. Questo amalgama dei tempi Scarpa l'ha spezzato e adesso Eisenman ne fa saltar fuori il contenzioso dei tempi.

Eisenman fa emergere dal suolo non solo momenti del luogo, ma anche tappe del suo progettare. Proprio dove Scarpa cedeva al nulla, lasciando intervalli tra suolo e pareti, le paraste rosse di Eisenman improvvisamente appaiono nelle sale del pianterreno. Con una lieve rotazione ci segnalano la loro appartenenza alla griglia rossa che divide il cortile e taglia i tappeti cementizi. Le lastre del selciato di Scarpa fingono di estendersi sull'intero cortile, mentre un'onda di terra si alza sopra di loro e ne rivela l'estesa forma.

Eisenman muove la terra che inspiegabilmente si separa e lascia intravedere, come in un momento di arresto, i segni di diversi tempi passati. Ma questi momenti, staccati l'uno dall'altro, si intrecciano a livello di segno e si ricompongono in un tempo che si offre alla contemplazione e al dialogo. Mentre gli adulti guadagnano un'impressione a volo d'uccello, i bambini preferiscono rotolarsi sulle berme del cortile. C'è chi vuol sentire la terra stessa, muovendosi dove il suolo si è mosso e c'è chi vuol stare al di fuori, guardando con occhio scettico le mosse degli altri. *Il Giardino dei passi perduti* non cede passo a nessuno e certo non farà perdere tempo.
Elisabetta Terragni, architetto

Per gentile concessione/Courtesy Museo di Castelvecchio, Verona

Going through the castle portcullis into the Castelvecchio garden this time, we lower our gaze onto a stretch of rough ground instead of looking out for the reassuringly chivalrous statue of Cangrande. Before taking the diagonal path to the entrance, we pause among the variety of ground surfaces. Until October the courtyard will be in the limelight, while the museum's interiors are subjected to other viewpoints. The unexpected reversal of prelude and destination has filled the emptiness of the courtyard with a remarkable work.

Castelvecchio is truly a chessboard of Scarpa's skilful manoeuvres, revealing their reversed signs and allowing us to grasp their sense beforehand. Now Eisenman has stepped in as the honest adversary in this tournament of deceptive games, inviting the public to join in, so as to put it all into the right perspective. It is exciting to see the embattlements of the castle crowded with little heads and arms in motion, gesticulating along the way traced by Eisenman. Transformed in this manner, the courtyard once again echoes the familiar works of Scarpa, and hence is taken for granted. From up there, Eisenman's design leads back in time and leaves us pondering the history of the place and its often tragic fate. It was here that the infidels of the Republic of Salò were condemned to death. Much of this place – from the Middle Ages to the Napoleonic occupation and right up to the rebuilding of the bridge across the Adige after World War II – has silently yielded to the dialogue between Scarpa and the broad sweep of history. Scarpa had broken this amalgamation of times and now Eisenman has brought out their questionable aspects.

Eisenman causes the historical moments of this place (and the phases of its design) to emerge from the land. Precisely where Scarpa yielded to emptiness, leaving intervals between ground and walls, Eisenman's red pilasters have suddenly appeared in the ground floor rooms. Rotating slightly, they indicate their involvement in the red grill that divides the courtyard and cuts its cement carpets. Scarpa's slabs of paving stone seek to reach across the whole courtyard, while a wave of land rises to reveal the extended form.

Eisenman moves the earth that inexplicably separates parts and affords a glimpse, as if it had momentarily come to a halt, of times past. But these points, detached from one another, are interwoven as signs and recomposed as a time for contemplation and dialogue. While adults get a bird's eye impression, children prefer to frolic on the courtyard steps. There are those who like to feel the earth itself and to move about where the soil has been turned, while some prefer to stand aloof and watch others with sceptical eyes. The *Giardino dei passi perduti* gives way to nobody and certainly doesn't waste any time. *Elisabetta Terragni, architect*

Peter Eisenman. Il Giardino dei Passi Perduti

Fino a/Until 3.10.2004
Museo di Castelvecchio, corso Castelvecchio 2
T +39-045-592985

DITEC
AUTOMATIC ENTRANCE SPECIALISTS

DITEC
Premio Internazionale di architettura
International Architecture Award
"L'architettura automatica"®
"Automatic Architecture"
II edizione (2004)
2nd Edition (2004)

DITEC S.p.A di Cagnano Pertusella (VA), azienda leader nella produzione di ingressi automatici, bandisce, con la collaborazione della rivista FRAMES - architettura dei serramenti, la seconda edizione di un premio internazionale d'architettura per incentivare l'uso di componenti e sistemi automatici nelle realizzazioni di architettura.

Il premio ha carattere internazionale ed è aperto a tutti i progettisti. Si articola in due sezioni, con graduatorie di merito separate:

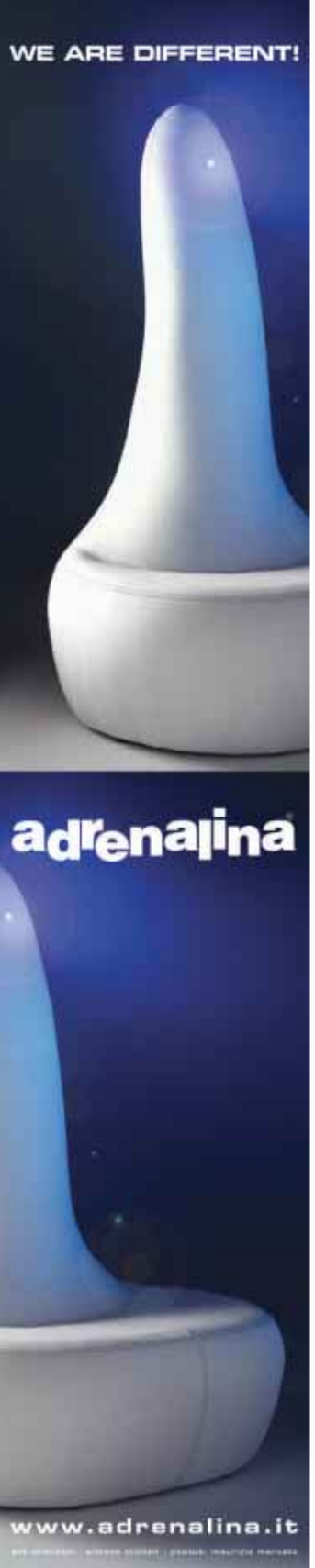
1 SEZIONE riservata ad **architetti, ingegneri e progettisti in genere,** iscritti agli Ordini ed Albi professionali. In questa sezione partecipano architetture realizzate o in fase di progettazione entro la scadenza del bando, che abbiano impiegato nella loro realizzazione **ingressi automatici e/o automatismi per aperture, per il controllo della luce naturale e/o altre automazioni intelligenti nella gestione di facciate e serramenti.**

2 SEZIONE riservata a **studenti** delle facoltà di architettura, ingegneria e agli istituti di progettazione. Le opere presentate dagli studenti dovranno essere coordinate da un Docente.
In questa sezione partecipano tesi, ricerche ed esercitazioni elaborate in sede di studio che prevedano **la progettazione di architetture che integrino sistemi di automazione intelligente nell'ambito di costruzioni residenziali, commerciali, terziarie o industriali.**

ISCRIZIONE: **dal 18/03/2004**
SCADENZA: **dal 16/12/2004**
MONTEPREMI TOTALE: **€ 14.000,00**

Segreteria organizzativa
DITEC - Premio internazionale "L'architettura automatica" -2004
presso:
Gruppo Editoriale Faenza Editrice
Via Pier De Crescenzi, 44
48018 FAENZA (RA)
tel +39.0546.670411
fax +39.0546.660440
e-mail: concorso@faenza.com
(Sig.ra Flavia Gaeta)

Il bando e il modulo di iscrizione sono disponibili anche su siti:
www.ditec.it
www.faenza.com



Andrea Lissoni

L'altra città. Una lettera da Barcellona
The other city. A letter from Barcelona

Tre giorni. È la durata del Sònar, il più importante festival europeo di musica elettronica. Doppia traccia: di giorno è incuneato fra gli edifici del Macba e del CCCB, di notte è disteso nell'area della nuova Fiera, dove modella un esperimento innovativo di riconfigurazione temporanea dello spazio. Il Sònar è il luogo in Europa dove si concentra probabilmente la maggior consapevolezza cultural-generazionale di comunicazione segnica attraverso l'uso del corpo e di tutti i possibili stilemi di autorappresentazione: dall'abbigliamento al comportamento.

La comunità che vi si dà appuntamento a metà giugno rappresenta un curioso incrocio fra élite culturali di vari ambiti ed un nocciolo duro di consumatori musicali. Nel cuore pubblico di Barcellona, prendono forma scie di persone che si incrociano come ordinate in un unico *frame* dai tempi multistratificati. Il quadro d'insieme di un'installazione di Doug Aitken, come per esempio *Interiors*, potrebbe essere la migliore metafora di quest'immagine.

Al di là però di una panoramica abitata da traiettorie incommensurabili, resta naturalmente l'offerta musicale. Il Sònar è per definizione erede della *post-rave culture*. Dall'ascolto immersivo in cuffia, alla fruizione frontale sotterranea da hall, dalla visione fluida – alla ricerca della giusta posizione – alla movenza più o meno cadenzata collettiva: il pubblico spazia fra almeno sei diverse offerte, o *stage*, in un palinsesto serratissimo di *performance*, *dj set*, *live media*, scivolando fra i generi dell'elettronica contemporanea in tutte le sue possibili devianze ed eclettismi.

Ma qual è lo stato di salute delle musiche avanzate? Lo abbiamo chiesto a Carsten Nicolai, un'autorità, fra i pochi a controllare creazione, diffusione dal vivo e non (via la sua label), affiancandole ad una riflessione teorica consapevole e rigorosa. Autore di un *live* straordinario, Nicolai constata una trasformazione della scena, anche se attraversata da minore intensità che negli anni Novanta. La consapevolezza dell'integrazione audio/video nelle generazioni più recenti è ormai acquisita. Bizzarramente, osserva Nicolai, nonostante la diffusione delle nuove sonorità sin quasi all'eccesso, non è seguita una consapevolezza diffusa, specie a livello progettuale.

Poca complicità con architetti, urbanisti, progettisti in genere. Raccogliamo, quindi, e rilanciamo, non prima delle inevitabili segnalazioni: Nicolai, appunto, ma anche Four Tet, Nobody e Prefuse 73, Buck 65, Kid Koala, fino ai sorprendenti brasiliani dj Marlboro e Nego Moçambique che, sopperendo all'assenza di club a Brasilia, organizza show pubblici per strada e sotto gli edifici di Oscar Niemeyer.

Andrea Lissoni, storico dell'arte contemporanea e curatore

Sònar, Europe's top electronic music festival, lasts three days. During the day, it is wedged between the Macba and the CCCB buildings. By night, it stretches into the new Fair area, conducting an innovative experiment in the temporary reconfiguration of space. Sònar is probably where the keenest cultural-generational awareness of sign communication is concentrated, through the use of the body and of all the possible idioms of self-representation: from clothes to behaviour.

The community that gathers there in mid-June is a curious mixture of cultural elites from miscellaneous backgrounds and a hard core of music consumers. In the public heart of Barcelona, trails of people form and intersect as if in a single frame of multi-stratified times. The general picture of a Doug Aitken installation, for example *Interiors*, might be the best metaphor of this image.

However, aside from a panorama of incommensurable trajectories, what remains is the music on offer, and Sònar is by definition the heir to post-rave culture. One moves from immersion through headphones to head-on subterranean hall-type enjoyment, and from fluid vision – in search of the right position – to the rhythmic variations and sway of collective movement. The public has at least six different moods, or stages, to choose from, in a tight palimpsest of performances, dj sets and live media, slipping between the genres of contemporary electronics in all its possible deviations and eclecticisms.

But in what state of health is advanced music? We put this question to Carsten Nicolai, an authority on the subject and one of the few to control its creation and diffusion, live or otherwise (via his label), as well as giving it thoughtful and rigorous theoretic reflection. The author of an outstanding live, Nicolai notes a transformation of the scene, though to a lesser degree of intensity than in the '90s. There is now an established awareness of audio/video integration among the younger generations. Oddly enough, Nicolai observes, despite the almost excessive spread of new sound, it is not matched by popular consciousness, especially when it comes to architectural design.

There is very little contact in fact with architects, planners or designers in general. We take note therefore, though not before the inevitable mentions: Nicolai himself, but also Four Tet, Nobody and Prefuse 73, Buck 65, Kid Koala, right through to the surprising Brazilian djs Marlboro and Nego Moçambique, who make up for the lack of clubs in Brasilia by staging public shows in the streets and outside Oscar Niemeyer's buildings.

Andrea Lissoni, curator and historian of contemporary art

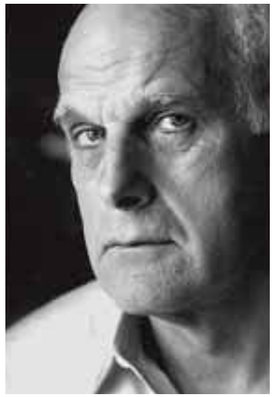
Sònar
www.sonar.es

16

Milano – Italia/Italy
Premio Compasso d'Oro ADI

Cerimonia di premiazione/Award cerimony 16.9.2004
Triennale di Milano, viale Alemagna 6
ADI Associazione per il Disegno Industriale
T +39-02-33100164
www.adi-design.org

Nel 1954 i Grandi Magazzini La Rinascente di Milano decisero di stabilire un premio per "onorare i meriti di quegli industriali, artigiani e progettisti, che nel loro lavoro... conferiscono ai prodotti qualità di forma e presentazione tali da renderli espressione unitaria delle loro caratteristiche tecniche, funzionali ed estetiche". In sintesi, si riconosceva che un fenomeno nuovo si stava affermando – il disegno industriale italiano – creando, attraverso l'istituzione del Premio Compasso d'Oro ADI (nel 1958 l'organizzazione del Premio fu affidata all'Associazione per il Disegno Industriale), una sorta di cartina di tornasole degli anni successivi. Per festeggiare i cinquant'anni del Premio, l'edizione 2004 ha istituito una giuria composta, tra gli altri, da Gillo Dorfles (presidente onorario), Richard Sapper (nella foto), Fulya Erdemci (direttore del Proje4L-Istanbul Museum of Contemporary Art di Istanbul), Robert Fitzpatrick (direttore del Museum of Contemporary Art di Chicago), Yutaka Mino (direttore dell'Osaka Municipal Museum of Arts, Osaka e del 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa), Angela Schönberger (direttore del Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen di Berlino) e Tomáš Vlček, direttore della Collezione di arte moderna e contemporanea della National Gallery di Praga. I risultati dei lavori della giuria saranno annunciati il 16 settembre presso la Triennale di Milano. *L.B.*



In 1954, Milan department store Grandi Magazzini La Rinascente established an award "to recognise the merits of those industrialists, artisans and designers who in their work ... give products a quality of form and presentation in such a way as to make them a unique expression of their technical, functional and aesthetic characteristics." In other words, they were recognising the rise of a new phenomenon – Italian industrial design – by creating the institution for the Premio Compasso d'Oro ADI (in 1958 the award was organised by the Associazione per il Disegno Industriale), which was to become a kind of litmus test for subsequent years. To mark the award's fiftieth anniversary, the 2004 edition has brought together an illustrious jury composed, among others, of Gillo Dorfles, honorary president; Richard Sapper, photo; Fulya Erdemci, director of the Proje4L-Istanbul Museum of Contemporary Art; Robert Fitzpatrick, director of the Museum of Contemporary Art in Chicago; Yutaka Mino, director of the Osaka Municipal Museum of Arts, and the 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa, Japan; Angela Schönberger, director of the Kunstgewerbemuseum in Berlin; Tomáš Vlček, director of the collection of modern and contemporary art at Prague's National Gallery.
The results of the jury's decisions will be announced on September 16 at the Triennale in Milan. *L.B.*

18

Biella – Italia/Italy
Giulio Paolini. Impressions graphiques

18.9.2004 – 7.11.2004
Museo del Territorio, Via Quintino Sella
T +39-015-2529345
www.museodelterritorio.biella.it

Dopo la grande mostra curata da Germano Celant nel 2003 per la Fondazione Prada di Milano, Giulio Paolini è di nuovo protagonista di un'esposizione, questa volta allestita presso il Museo del Territorio di Biella. Il progetto di Silvia Chessa e Marco Noire analizza in particolare l'opera grafica di Paolini, un esercizio artistico che l'autore, nato a Torino nel 1940, ha costantemente esercitato a partire dagli anni Sessanta. In mostra, un centinaio di lavori, suddivisi tra disegni, incisioni, litografie, serigrafie, collage e fotografie. *L.B.*

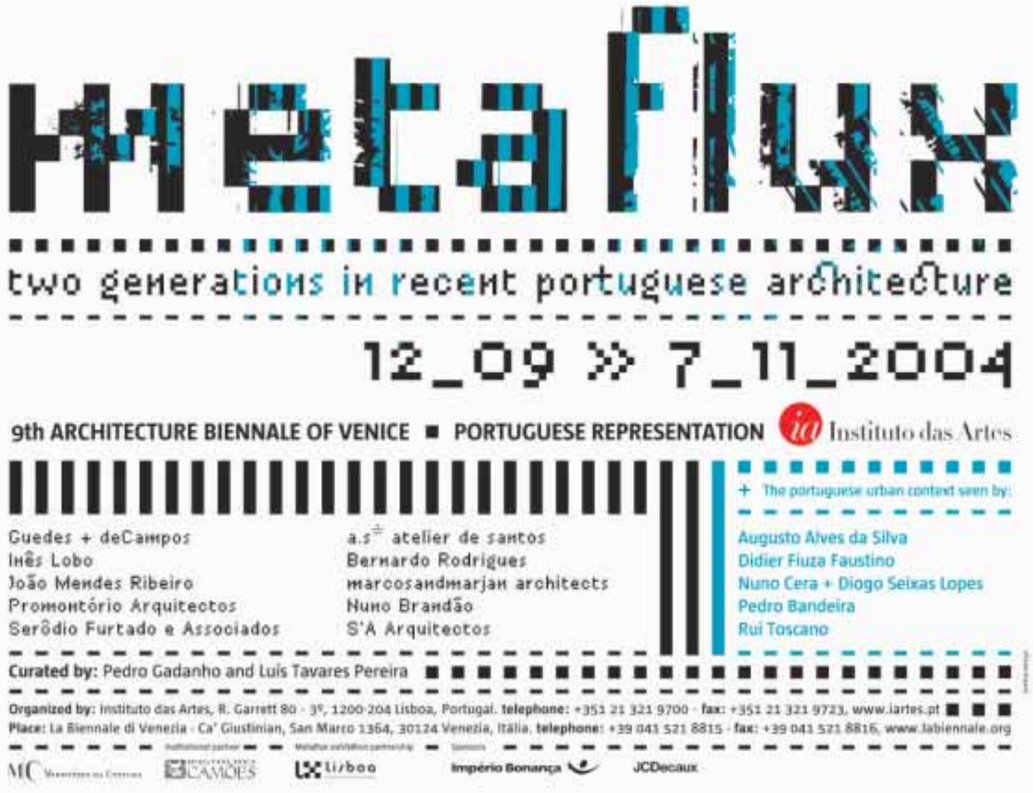
Following the major exhibition curated by Germano Celant in 2003 for the Fondazione Prada in Milan, Giulio Paolini is once again the protagonist of an exhibition that this time is to be held at the Museo del Territorio di Biella. Designed by Silvia Chessa and Marco Noire, it analyses in particular the graphic side of Giulio Paolini's work. Born in Turin in 1940, Paolini worked on this aspect continually since the 60s. On show are over one hundred works including drawings, engravings, lithographs, screen prints, collages and photographs. *L.B.*

19

Siena – Italia/Italy
Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia

Fino a/Until 19.9.2004
Palazzo delle Papesse, via di Città 126
T +39-0577-22071
www.papesse.org

La mostra del Palazzo delle Papesse di Siena ripercorre le origini dell'Arte Cinetica, che portò in Germania alla formazione del Gruppo Zero e in Italia di Azimuth e Gruppo T, a Milano, e del



San Sebastián – Spagna/Spain
L'arcipelago "Manifesta 5"
The "Manifesta 5"archipelago

Manifesta 5, biennale itinerante di arte europea, si tiene questo anno a Donostia-San Sebastián, nel territorio basco della Spagna. Il luogo, affacciato sull'Oceano Atlantico e nel quale sono presenti tensioni indipendentiste, è tuttavia situato in una posizione marginale rispetto alle tradizionali capitali dell'Europa continentale. Nel contesto di questa esposizione, esso funziona come una grande deriva geografico-temporale, nella quale i curatori Massimiliano Gioni e Marta Kuzma hanno raccolto opere capaci di trasmettere atmosfere e sensibilità dell'ampio arcipelago delle identità europee. Collocate all'interno di alcuni edifici, quali il centro culturale Koldo Mitxelena, il museo cittadino di San Telmo, il Kubo Kutxa Kursaal progettato da Rafael Moneo, il Soto del Aquarium, e in altri luoghi della vicina Pasaia, la Casa Ciriza e l'Ondartxo, nei quali emergono i segni dell'attività produttiva della siderurgia e dei cantieri navali, esse assumono il carattere di tracce disseminate sul territorio. Da una parte, stabiliscono una relazione con il luogo che le ospita, dall'altra rinviano alla complessa realtà politica dell'Europa contemporanea. Una realtà alla ricerca costante di una propria definizione, ma che per questo possiede una grande vitalità, un'energia che i curatori hanno saputo individuare. L'assenza di spettacolarità, unita alla sua condizione di deriva geografica, lascia emergere in modo efficace alcuni caratteri dei lavori esposti, come la dimensione della memoria, del racconto biografico e dell'identità culturale.

Nel centro culturale Koldo Mitxelena, lo spazio è quello mentale della cultura, nel quale le opere mantengono un carattere di sospensione. È quanto si vede nel video di Sven Augustijnen, con persone che non riescono a nominare le cose in modo corretto, perché hanno avuto lesioni cerebrali. O nell'installazione di Cathy Wilkes, nella quale una molteplicità di oggetti risulta dispersa nello spazio della stanza.

Nel Museo di San Telmo, un ex-convento del XVI secolo, le opere assumono un carattere introspettivo, legato alla memoria. Il video di Yevgeniy Yufit è il racconto di un'antropologa che, dopo aver subito un trauma per la morte del padre, giunge ad una nuova teoria sull'evoluzionismo. Il carattere visionario della narrazione in colore seppia, che ricorda i vecchi film degli anni Venti, è la condizione culturale di una Russia, che poggia su un passato non ancora superato. Sul filo tra identità e memoria è il celebre video di Bas Jan Ader *I'm too sad to tell you*, nel quale l'artista inquadra se stesso fino al momento di un pianto liberatorio.

Nel Kubo Kutxa Kursaal è tangibile nelle opere esposte il rapporto tra lo spazio sociale e l'architettura. La costruzione in cartone a grandezza naturale di Carlos Bunga, crollata in concomitanza dell'inaugurazione, diventa l'immagine della precarietà degli spazi abitativi delle *Shanty Towns*. Nei due video di Anu Pennanen, le architetture e i cantieri di Helsinki sono percorsi da una cieca che misura lo spazio con un bastone bianco.

A Pasaia, nella Casa Ciriza, una fabbrica dismessa, la dimensione della memoria e dell'identità culturale si fanno più grevi. Il trittico video di Iliya Chichkan e Kyrill Protsenko è un montaggio di filmati di propaganda sovietici che, rivisti oggi, possiedono il candore assurdo di un mondo perfetto e distante. David Zink Yi riprende, al ritmo della *Cumbia*, la danza che fa compiere alle dita sul proprio corpo nudo, mostrando quanto l'identità culturale sia radicata in noi stessi.

Le due località di Pasaia e San Sebastián diventano così la doppia faccia di uno stesso territorio. Ma il volto di luogo turistico di San Sebastián è messo in discussione dall'opera di Leopold Kessler, che ha modificato il sistema di illuminazione del monumento del *Sagrado Corazón*, sull'altura sopra la città. Di notte emette ad intervalli la scritta in morse: "Non abbiate paura/Don't Be Afraid". È questa l'immagine perfetta di una condizione di deriva che ha trasformato la città in un'isola carica di speranza.
Maurizio Bortolotti, critico d'arte

Manifesta 5 is an itinerant European art biennial being held this year in Donostia-San Sebastián, in Spain's Basque country. The location, overlooking the Atlantic Ocean and marked by the region's independence-seeking spirit, is somewhat adrift from the capitals of Continental Europe. Within the context of this exhibition, it consequently serves as a great geographical and temporal shift and the curators, Massimiliano Gioni and Marta Kuzma, have assembled works capable of conveying the atmospheres and sensitivity of the vast archipelago of European cultural identities. The works are displayed in buildings such as the Koldo Mitxelena Cultural Centre, the San Telmo Museum, Rafael Moneo's Kubo Kutxa Kursaal, the Soto del Aquarium not to mention other sites in nearby Pasaia, Casa Ciriza and Ondartxo, which show traces of the metal-working activity and the shipyards.

The pieces take on the appearance of footprints scattered across the territory. On the one hand they form a relationship with their venue. On the other hand, they reach beyond it to the complex political reality of contemporary Europe – a reality that is constantly seeking a personal definition and that, for this very reason, possesses great vitality which the curators have successfully seized upon. The absence of the spectacular from the exhibition, combined with its geographical marginality, effectively allows certain characteristics of the works displayed to emerge, such as the dimension of memory, biographical narration and cultural identity.

In the Koldo Mitxelena, a cultural centre with a library, the space is a mental/cultural one where the works remain suspended. This is what we see in Sven Augustijnen's video that shows people who are unable to name things properly as a result of brain damage. In the installation by Cathy Wilkes, a variety of objects are dispersed throughout the space. In the San Telmo Museum, a former 16th-century convent, the works take on an introspective nature that is bound to memory. The video by Yevgeniy Yufit is the story of an anthropologist who has suffered shock following her father's death and develops a new theory of evolution. The vision in the story, told using sepia colours reminiscent of a 1920s film, is that of the cultural condition in today's Russia, which rests on a past as yet not put to rest. The famous video by Bas Jan Ader *I'm too sad to tell you* treads the fine line between identity and memory, with the artist focusing on himself until the moment of liberating tears.

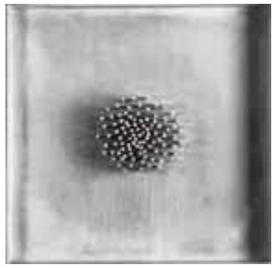
In the Kubo Kutxa Kursaal, there is a tangible relationship between social space and architecture in the works displayed. These include a life-size cardboard construction by Carlos Bunga (that was deliberately collapsed during the show's inauguration), which becomes the image of the precarious nature of homes in Shanty Towns. In the two videos by Anu Pennanen, the architecture and work sites of Helsinki are traversed by a blind woman who gauges space by using a white stick.

At Pasaia in the disused Casa Ciriza factory, the dimension of memory and cultural identity become more serious. The video triptych by Iliya Chichkan and Kyrill Protsenko is a montage of Soviet propaganda films that today have the absurd candour of a distant and perfect world. To a *Cumbia* rhythm, David Zink Yi dances his fingers across his naked body, demonstrating how firmly the cultural identity of each of us is rooted in our bodies.

The locations of Pasaia and San Sebastián are two faces of a single territory but the tourist-resort face of San Sebastián is questioned in the work by Leopold Kessler, who has modified the lighting system of the *Sagrado Corazón* monument on a rise overlooking the city. At intervals during the evening, the monument signals in Morse code the words: "Don't Be Afraid." This is the perfect image of a state of being adrift that has turned the city into an island full of hope.
Maurizio Bortolotti, art critic

Manifesta 5. European Biennial of Contemporary Art
Fino a/Until 30.9.2004
www.manifesta.es

Per gentile concessione/Courtesy Manifesta 5, San Sebastián



Gruppo Enne, a Padova. Gli anni? Erano quelli che precedettero il Sessantotto e il relativo capovolgimento di consuetudini consolidate. Fondatori del Gruppo Zero furono Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker. In Italia ne condivisero le ragioni artisti e designer come Piero Manzoni, Gabriele de Vecchi, Giovanni Anceschi, Enzo Mari, Agostino Bonalumi, Nanda Vigo. La mostra " Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia" è un progetto di Marco Meneguzzo e Stephan von Wiese. *L.B.*

The exhibition at the Palazzo delle Papesse in Siena looks at the origins of Kinetic Art that led to the formation of Gruppo Zero in Germany while in Italy Azimuth and Gruppo T were fomed in Milan and Gruppo Enne in Padua. The years? Those that lead up to 1968 and the general overturning of consolidated customs. The founders of Gruppo Zero were Otto Piene, Heinz Mack and Günther Uecker. In Italy, artists and designers exchanged ideas: Piero Manzoni, Gabriele de Vecchi, Giovanni Anceschi, Enzo Mari, Agostino Bonalumi, Nanda Vigo. The exhibition "Zero. 1958-1968 between Germany and Italy" was conceived by Marco Meneguzzo and Stephan von Wiese. *L.B.*

20

Beijing – Cina/China
1st Architectural Biennial Beijing 2004

20.9.2004 - 6.10.2004
ABB2004 Secretariat
China Architectural Cultural Center
11-13 Sanlihe Road
T +86-10-88083260
www.abbeijing.com

Pechino è dominata da una frenesia edilizia senza precedenti. Al punto che si può affermare che l'intera città si sia trasformata in un unico enorme cantiere. In tale contesto, sta per aprire i battenti nella capitale la prima biennale cinese di architettura, patrocinata dai ministeri dell'edilizia e della cultura. Si tratta di otto mostre distribuite su una superficie di 200.000 metri quadrati e di otto forum, ai quali sono attesi oltre 10.000 professionisti e due milioni di visitatori provenienti da tutto il mondo. *E.S.*

Beijing is immersed in an unprecedented building frenzy to the point that the whole city has become an enormous building site. In this context, the first Chinese architecture biennale opens in Beijing under the patronage of the ministries for building and culture. It is composed of eight exhibitions laid out over a 200,000 square metre area with eight forums. Ten thousand architects are expected along with 2 million visitors from all over the world. *E.S.*

23

London – Gran Bretagna/Great Britain
100% Design

23.9.2004 - 26.9.2004
Earls Court 2
www.100percentdesign.co.uk

Compie dieci anni la fiera britannica del design. La sua è una formula che funziona, suffragata dagli oltre 30.000 visitatori dello scorso anno e dal lancio nel marzo 2004 di una rassegna gemella a Mosca. La ricetta è semplice: dare spazio sia a designer emergenti sia a marchi noti a livello internazionale, incoraggiando sinergie e collaborazioni inedite tra progettisti e aziende. Riservata agli addetti ai lavori, la fiera ha un unico giorno di apertura per il pubblico: domenica 26 settembre. *E.S.*

The British design trade fair celebrates its tenth anniversary. Its formula is a winning one, attracting 30,000 visitors last year and giving rise to the launch of a twin exposition in Moscow in March 2004. The recipe is simple. Give space to both young designers and well-known international brands, which encourages a synergy and collaboration that previously did not exist between designers and manufacturers. Reserved to those working in the sector, the fair has one day open to the public: Sunday September 26. *E.S.*

Anche Domus è su e-flux/Domus on e-flux

e-flux è un'agenzia che opera via Internet, distribuendo informazioni su mostre di arte contemporanea, pubblicazioni e convegni ai più importanti musei, biennali, centri culturali, fiere e riviste d'arte del mondo. Ogni mese e-flux diffonde in anteprima i contenuti di *Domus*.
www.e-flux.com

e-flux is an internet-based information bureau dedicated to world wide distribution of information about contemporary art exhibitions, publications and symposia for leading international museums, biennales, cultural centres, art fairs and magazines. Each month, e-flux distributes a preview of *Domus*'s contents.
www.e-flux.com

27

Long Island City – U.S.A.
Tall Buildings

Fino a/Until 27.9.2004
MoMA QNS
33 Street at Queens Blvd.
T +1-212-7089400
www.moma.org

Nella patria per antonomasia dei grattacieli, New York, non poteva mancare una rassegna sugli edifici più alti degli ultimi decenni. Attraverso modelli di grandi dimensioni, disegni e fotografie il MoMA mette in fila 25 torri di nuova concezione sparse per tutto il mondo. Un esempio: la London Bridge Tower di Renzo Piano, alta 310 metri e attualmente in costruzione. *E.S.*

New York, the undisputed land of skyscrapers, seems a fitting context for an exhibition of the tallest buildings designed over the last ten years. With large scale models, drawings and photographs, MoMA shows 25 newly designed towers from around the world. Among those on view is Renzo Piano's London Bridge Tower, 310 metres high and currently under construction. *E.S.*

Milano – Italia/Italy
Light Link

27.9.2004 – 16.10.2004
Careof, via Luigi Nono 7
T +39-02-3315800
www.careof.org

Un impero lungo quasi dodicimila chilometri: l'Unione Sovietica ha lasciato ai suoi sudditi una pesante eredità, ma anche la gioia di aver condiviso l'intrattenimento delle stesse sigle dei cartoni animati. Sarà forse per questo che da Minsk a Vladivostok passando per Novosibirsk, gli artisti non hanno perso il senso dell'umorismo. Katya Kandyba espone calzini bucati come tracce di una paura che non si riesce a buttare; Andrey Savitsky con un algoritmo genera errori nella pace di immagini invernali; i Drum Ecstasy si sfogano suonando percussioni e sventolando una bandiera rossa. "Light Link" (a cura di Iolanda Pensa e Joseph Grima) presenta 3 video e 3 serie di immagini digitali.

A twelve-thousand kilometre wide empire: the Soviet Union left its subjects a weighty legacy, but also a common knowledge of cartoon tunes. Maybe this is why from Minsk to Vladivostok and Novosibirsk art has not lost its sense of humour. Katya Kandyba exhibits hole-ridden socks, traces of deep-seated fears that cannot be purged; Andrey Savitsky displays algorithm-generated errors overlaid onto peaceful winter landscapes; Drum Ecstasy play percussion pieces while waving red flags. 'Light Link' (curated by Iolanda Pensa and Joseph Grima) presents three videos and three sets of digital images.

Kayoko Ota
Un sistema stanco ha bisogno di nuova energia. Una lettera da Shanghai
A tired system needs new energy. A letter from Shanghai

In passato, quando si diceva "la Biennale" si intendeva quasi sempre quella di Venezia, così come per "la Triennale" si intendeva quella di Milano. Oggi, è necessario essere più precisi e specificare il nome della città interessata: San Paolo, Sydney, Gwangju, Guangzhou, Johannesburg, Shanghai, Dakar. E questo solo per quanto riguarda l'arte. Se si considerano anche quelle di architettura, cinema e musica, esistono almeno cinquanta biennali e triennali che vengono organizzate in giro per il mondo e il loro numero è in continua crescita.

In effetti, le mostre internazionali con il nome di Biennale o Triennale proliferano più di quanto si immagini. Ma questa crescita significa anche successo? La risposta pura e semplice è 'sì' per curatori e amministrazioni comunali, ma un più autentico 'no' per quanto riguarda invece il mondo dell'arte. Non sorprende quindi che le varie biennali e triennali comincino a somigliarsi, mentre viene messo in discussione il loro impatto in ambito artistico, così come la capacità di interagire con il pubblico locale. Il fatto è che biennali e triennali sono ormai universalmente riconosciute come uno strumento concreto per promuovere la città che le ospita.

È questa la problematica che verrà afffrontata dalla Triennale che si terrà a Yokohama nel 2005 – o comunque della manifestazione che risponde a questo nome. L'architetto giapponese Arata Isozaki, che è stato recentemente nominato nuovo direttore della Triennale, ha rivelato, nel corso di una tavola rotonda tenutasi lo scorso luglio a Shanghai, il programma di ristrutturazione che si propone di trasformare radicalmente il concetto di esposizione d'arte internazionale.

Il suo progetto prevede una serie di sistemi alternativi in contrasto con l'attuale tendenza generale di biennali e triennali. Per cominciare, vorrebbe raggruppare diverse sezioni di artisti e architetti, in aggiunta ad un'istituzione o fondazione artistica con funzione di coordinamento. I padiglioni dei singoli paesi o delle regioni saranno sostituiti da piccole sezioni organizzate liberamente sulla base di un unico tema. I curatori indipendenti saranno appunto rimpiazzati da fondazioni artistiche o istituzioni. L'intera presentazione non sarà più confinata all'ambito artistico, ma esplorerà ciò che va oltre l'arte, attraverso collaborazioni esterne.

Gli altri partecipanti alla tavola rotonda hanno offerto il loro sostegno e hanno sottolineato l'importanza di un'integrazione internazionale, come pure quella di esaudire le aspettative locali usando Yokohama come un bacino di collaudo (Joseph Backstein, direttore dell'Institute of Contemporary Art di Mosca). È emersa inoltre la necessità che il nuovo sistema sia sostenibile e in grado di integrarsi nella società, permettendo alle opere di rimanere ed essere conservate in loco (Yung Ho Chang, architetto). I tempi sono maturi per un cambiamento: sebbene sia necessario per questo nuovo sistema trovare il modo per non rinunciare all'approccio radicale dei curatori – pur mantenendo il giusto equilibrio tra fondazioni e istituzioni (Jiang Xu, presidente dell'Accademia cinese di arte) sarebbe comunque una sfida eccitante far confluire insieme forze e stimoli provenienti dalle nuove fondazioni d'arte che stanno sorgendo in giro per il mondo (Hans Ulrich Obrist, curatore del Musée d'Art Moderne di Parigi). La situazione attuale, in cui nulla viene conservato dopo la fine dell'esposizione per ritornare a una condizione di *tabula rasa*, dovrebbe essere rimpiazzata da un nuovo sistema d'archivio cumulativo delle opere, in modo che la città alla fine si ritrovi con un ampio numero di piccoli musei (Obrist).

Mentre queste nuove aspirazioni confluiscono le une nelle altre, è necessario che i cambiamenti siano visibili ed apprezzabili dal pubblico. E, quindi, la questione sulla quale si continuerà ad interrogarsi è come le fondazioni d'arte possano realmente contribuire al miglioramento della capacità di comunicare delle opere stesse, e quale ruolo avrà Yokohama nel traghettare questi cambiamenti. Ma il dado è stato tratto. Mentre Isozaki, con il suo sguardo acuto, si prefigge di ottenere un risultato attraverso Internet, l'esperimento di Yokohama potrebbe aprire un canale accessibile a tutti per ripensare l'intero sistema del mondo artistico, e raccoglierne insieme i frutti.
Kayoko Ota

In the past, 'the Biennale' most likely meant the one in Venice, and 'the Triennale' the one in Milan. Nowadays, you must be specific and attach the name of a city – Sao Paulo, Sydney, Gwangju, Guangzhou, Johannesburg, Shanghai, Dakar. And that's just for art. If you include those for architecture, cinema and music, there are arguably nearly 50 biennales and triennales being held around the world and the number keeps rising.

Indeed, international art exhibitions referred to as Biennale or Triennale are proliferating more than one would imagine. So does this proliferation signify popularity? Simply put, 'yes' for organisers and city administrators, but actually 'no' for the art world. Not surprisingly, all the biennales and triennales are becoming similar, while their impact on art itself and their ability to interact with local people are being questioned. Biennale and Triennale are today recognised worldwide as a viable instrument to promote the host city—a sort of art version of the world expo. However, their framework of planning and presentation has become conventionalised and rigid in a short period of time.

Such is the problem facing the Yokohama Triennale 2005, as it is currently known. The Japanese architect Arata Isozaki, who was recently appointed the new director of the Triennale, disclosed his restructuring agenda in a planning roundtable held in Shanghai last July where he sought to fundamentally transform the international art exhibition. His plan of action includes a series of alternative systems that go against the current crop of biennales and triennales. For one, he will gather together a number of groups of artists and architects along with a co-ordinator, who will be from a contemporary art foundation or institution. Pavilions by country or region will disappear in place of small, freely groups organised that revolve around a single overriding theme. Independent curators will be replaced by art foundations or institutions. The whole presentation will no longer be confined to art but explore far beyond through external collaboration.

Guests of the roundtable responded to Isozaki with support. They stressed the importance of international integration as well as that of fulfilling local expectations by using Yokohama as a test bed (Joseph Backstein, Director of the Institute of Contemporary Art, Moscow). There was the necessity for the new system to be sustainable by integrating with the society and to allow for created works to remain and be maintained (Yung Ho Chang, architect). The time is ripe for change but it's necessary for the new system to find a way not to lose the radical edge of curators and keep the foundations or institutions in a balance (Jiang Xu, President of the China Academy of Art). It could be an exciting challenge to join forces with new types of art foundations that are now popping up around the world (Hans Ulrich Obrist, Curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). The fact that nothing remains after each exhibition, and a new *tabula rasa* condition starts again, should be replaced by a new system to 'archive' commissioned works cumulatively, so that the city will begin to have a large number of the small museums (Obrist).

While new ambitions start to converge, changes must be visible and appreciable to the audience at the end of the day. How much art foundations could actually contribute to enhancing the communicability of art works, or how instrumental the city of Yokohama could be in accommodating changes are some of the questions that will continue to be asked. But the dice has just been cast. With his keen eye Isozaki intends to engage people by using the Internet to increase active participation in the event. The Yokohama experiment could open up a universally viable channel to rethink the art system and share the fruits of its labour for years to come.
Kayoko Ota

La Triennale di Yokohama del 2005 si terrà dalla metà di settembre alla metà di dicembre 2005 nella città di Yokohama, Giappone
The Yokohama Triennale 2005 will be held from the mid-September to mid-December of 2005 in the city of Yokohama, Japan
www.jpf.go.jp/yt/e/

Mi viene in mente che forse non posso essere
un architetto moderno perché
sono un architetto mediterraneo.
La 'modernità' non è stata forse inventata
dai popoli del nord? Dove fa freddo,
dove piove molto e la frutta non si riempie mai
abbastanza di zucchero?

It occurs to me that perhaps I can't be
a modern architect because
I am a Mediterranean architect.
Wasn't it the northern peoples who invented
'modernity'? Up there, where it is cold
and pours with rain and the fruit is never
filled with enough sugar.

Ponza

Ettore Sottsass Foto dal finestrino Pictures from a window

Italia 2004 Notizie dall'interno

Una vitalità pulviscolare

Da molto lontano, o da molto vicino. Queste sembrano essere le condizioni per osservare e descrivere l'Italia di oggi. Uno sguardo dall'aereo (una visione del territorio tipicamente moderna) ci restituirebbe oggi, paradossalmente, una visione dell'Italia niente affato 'moderna'. Il processo che aveva caratterizzato la ricostruzione del dopoguerra e che, fino agli anni Settanta, aveva portato il Paese a dotarsi di infrastrutture, case, case popolari, fabbriche, uffici, scuole, sembra, ormai da decenni, aver esaurito la sua presenza.

Ma se abbandonassimo questo punto di osservazione aerea, e ci avventurassimo dietro le mura conosciute, oltre le soglie degli edifici, scopriremmo un nuovo genere di trasformazioni in atto, una miriade di azioni, di molteplici interventi. Si tratta di un continuo fenomeno di adeguamento, un continuo riallestimento degli spazi interni della città, del mondo urbano. Questo incessante lavorio modifica dall'interno i nostri spazi abitati, i luoghi di lavoro, di studio, di incontro, di divertimento: un riflesso della profonda trasformazione dei nostri modi di vita.

Non siamo in presenza di operazioni di lifting, di interventi di chirurgia estetica. Non troviamo il rifacimento del naso, la correzione delle labbra, o del seno; ma vere e proprie sostituzioni di organi interni, tese al miglioramento della funzionalità e all'incremento, attraverso la sommatoria di piccoli fatti, delle prestazioni di tutto il sistema urbano nel suo complesso. Non il trionfo della superficie, quindi, o dell'apparenza. Ma l'esatto opposto, il trionfo di un mondo apparentemente nascosto, quello dello spazio interno. Effimero, fragile, trasformabile, eppure proprio per questo solidissimo. Perché in grado di fornire una risposta, cioè spazi, servizi, identità alle nostre nuove esigenze, ai nostri innumerevoli volti.

Questo fenomeno è, in termini quantitativi, sorprendente. Molto più significativo dei grandi progetti urbani che restano sulla carta per anni, o decenni; più importante di molti progetti che si rivelano inadeguati rispetto alle nuove condizioni; più rilevante anche delle costruzioni, legali o illegali, che sommergono il territorio periurbano, o quei pochi frammenti ancora intatti del nostro territorio, del nostro paesaggio.

A distanza di più di trent'anni dalla mostra "Italy: The New Domestic Landscape", tenutasi al MoMA di New York, questo panorama descrive non tanto gli spazi domestici, ma un vero e proprio nuovo paesaggio urbano, e una nuova strategia. La città è così costituita soprattutto dalla sterminata sommatoria dei suoi interni, un insieme di scene pronte per continui riallestimenti, per una miriade di piccole metamorfosi, di breve durata. A volte destinate, come tutte le cose temporanee, a durare a lungo. Ma che non fanno della durata il loro presupposto.

Anche l'uso degli spazi interni risulta diverso. Non più basato sui cicli (le canoniche otto ore) e i ritmi della giornata 'moderna' ma guidato da un tempo articolato e flessibile, in cui le attività si mescolano e sovrappongono. Questa sovrapposizione delle attività, questa frantumazione e ricomposizione dei tempi (di lavoro, riposo, divertimento, ozio, studio) comporta anche una trasformazione del carattere degli spazi. L'idea di domestico è messa in crisi dall'assorbimento all'interno della casa di molte attività prima estranee. Nello stesso tempo i tradizionali spazi del lavoro, del tempo libero tendono ad assumere caratteri domestici. Pubblico e domestico, casa e ufficio, casa e cinema, museo e fabbrica fondono e confondono usi, luoghi, caratteri.

Si producono così combinazioni inaspettate, non tanto dal punto di vista spaziale, o formale, ma soprattutto atmosferico. Ciò che ci colpisce in questi luoghi è la mescolanza di mondi diversi, legati alle vecchie mura e alla memoria dei vecchi usi, ai nuovi allestimenti, ai nuovi usi, ai nuovi abitanti di questi luoghi. La nostra attenzione viene abilmente diretta, come su una scena, non su ciò che queste ridotte e continue metamorfosi rappresentano, ma sui modi, sui mezzi utilizzati. Luci, suoni e materiali ci comunicano una nuova condizione ambientale, fatta non solo di adeguamenti tecnici, climatici, o spaziali, ma anche e soprattutto di nuove atmosfere.

Il fenomeno non riguarda solo gli spazi privati, case o uffici che siano. Molto spesso queste trasformazioni temporanee producono i nuovi spazi collettivi della città. Fabbriche, chiese, stazioni abbandonate o antichi edifici divengono, per periodi più o meno brevi, i luoghi dei nuovi rituali della vita collettiva. Arte, moda, design, architettura sono i pretesti per questi allestimenti che improvvisamente si offrono come estensione del tradizionale spazio pubblico, un prolungamento di quello sguardo che siamo abituati a gettare sulle vetrine dei negozi. Per periodi più o meno lunghi – qualche ora, qualche giorno, qualche mese – edifici e spazi che hanno perso la loro originaria connotazione diventano gli sfondi per nuovi scenari, installazioni, allestimenti. A volte tracce di questi nuovi usi fanno la loro comparsa anche all'esterno, attraverso segni minimi di occupazione (una tenda, un tappeto, un prato…) dando vita a una diffusa vitalità pulviscolare.

The best way of observing and describing Italy today seems to be either from a distance or from close up. A glance from the plane (a typically modern view of the land) would, paradoxically, reveal a by no means "modern" picture of Italy. The energy that had driven postwar reconstruction and – up until the 1970s – propelled the country to give itself new infrastructure, homes, public housing, factories, offices and schools, seems to have run out of steam decades ago.

But if we were to leave this aerial observation post and venture behind the known walls and beyond the threshold of buildings, we would discover a new type of transformation in progress, a myriad of enterprises and multiple activities. There is a constant readjustment, an endless refurbishment of the city's and the urban world's inner spaces. All this incessant toil has altered our inhabited spaces, workplaces and places of study, social contact and recreation, but from the inside. It is a reflection of the profound transformation of our way of life.

This isn't about plastic surgery or cosmetic reconstruction, facelifts and noses straightened, lips filled out or breasts perfected. We are talking about the complete replacement of inner organs. The object is to improve and, by the sum of its smaller acts, to boost the entire urban system. Not the triumph of surface or appearance, therefore, but the exact opposite: the triumph of an apparently hidden world, namely that of interior space. Ephemeral, frail and convertible, yet for that very reason it is a tremendously solid world. Because it can provide an answer – in the shape of spaces, services and identity – to our new needs, identities and innumerable faces.

The phenomenon is, in terms of quantity, surprising. It's much more significant than the major urban projects that stay on paper for years, or decades. It's more important than the many works that are unable to cope with the new conditions. And it's more relevant even than the buildings, legal or illegal, that submerge our outer suburbs, or those few still surviving fragments of our landscape.

More than thirty years after the exhibition "Italy: The New Domestic Landscape" at the MoMA in New York, this panorama describes not so much domestic spaces as a new urban landscape proper, and a new strategy. Thus the city is chiefly made up of the boundless sum of its interiors; a mass of sets ready for endless scene changes and countless short-lived metamorphoses. They are at times, like all things temporary, destined to last a long time. But durability is not always their presupposition.

Italy 2004 News from the interior

And its hidden pollen of vitality

Una descrizione dell'architettura dell'Italia contemporanea attraverso le trasformazioni degli spazi interni.
A description of the architecture of contemporary Italy through the conversion of interior spaces.

Testo di/Text by
Mirko Zardini

The use of interior spaces also appears different. It is no longer based on the cycles (the canonical 8 hours) and rhythms of the "modern" day, but guided by a more complex and flexible time in which activities intermingle and overlap. This overlapping of activities, this fragmentation and recomposition of times (work, rest, amusement, pleasure, study), also involves a transformation of the character of these spaces. The idea of the domestic is thrown into crisis by the absorption of numerous previously extraneous activities into the house. At the same time traditional work and leisure spaces tend to acquire domestic characteristics. Public and domestic, home and office, home and cinema, museum and factory all merge and confuse uses, places and characteristics.

Thus unexpected combinations are produced, to some extent from the point of view of space or form, but most of all in terms of atmosphere. The striking thing about these places is their mingling of different spheres. Old walls and reminiscences of past uses are mixed with new arrangements and purposes and with the new inhabitants of these places. Our attention is cleverly focused, as on a stage, not on what these smaller and continual metamorphoses represent, but on the ways and means adopted. Lights, sounds and materials communicate a new environmental condition, made up not only of technical and climatic or spatial adjustments, but most of all, of new atmospheres.

The situation does not only affect private spaces, homes or offices as they may be. Very often these temporary transformations produce the city's new collective spaces too. Abandoned factories, churches, stations and ancient buildings become, for varying lengths of time, venues of new rituals of collective life. Art, fashion, design and architecture are the pretext for these designs, suddenly presented as an extension of traditional public space, of a glance customarily cast at shop windows. For short or long periods of time – an hour or two, a few days or months – buildings and spaces that have lost their original connotations become the backdrop to new scenarios, installations, and exhibition designs.

At times traces of new uses make their appearance even on the outside of buildings, through minimal signs of occupation (a curtain, a carpet, a lawn), scattering their pollen of vitality.

© ImageSource/Grazia Neri

La sezione "Notizie dall'interno. Note sull'Italia del 2004", a cura di Mirko Zardini con Giovanna Borasi, allestimento di Paolo Lanzi (Baciocchi Associati), è un progetto all'interno di "Metamorph", 9. Mostra Internazionale di Architettura, la Biennale di Venezia, 12 settembre 2004 – 7 novembre 2004

The section "News from the Interior. Notes on Italy in 2004", by Mirko Zardini with Giovanna Borasi, designed by Paolo Lanzi (Baciocchi Associati), is a project within "Metamorph", the 9th International Exhibition of Architecture, Venice Biennale, 12th September – 7th November 2004

1 Ex Frigoriferi Milanesi/
Former Frigoriferi Milanesi
Caveau della Frigoriferi Milanesi/The vaults of Frigoriferi Milanesi, Milano, 2003
5+1 Associati
Foto di/Photo by Ernesta Caviola

2 Trasformazione di un appartamento/
Conversion of an apartment
Sottotetto/Attic, Torino, 2002
Michele Bonino, Subhash Mukerjee, Federica Patti, Martina Tabò
Foto di/Photo by Beppe Giardino

3 Trasformazione di una stanza di un convento/Conversion of a room from a convent
Museo della Beata Maria Domenica Brun Barbantini, Lucca, 2000
Pietro Carlo Pellegrini
Foto di/Photo by Mario Ciampi

4 Trasformazione di un edificio industriale/
Conversion of an industrial building
Negozio MIU MIU/MIU MIU store, Los Angeles, 2000
Roberto Baciocchi & Associati
Foto di/Photo by Franco Rossi

5 Trasformazione di un appartamento/
Conversion of an apartment
Galleria Monica De Cardenas, Milano, 2003
Marcello Gianoli
Foto di/Photo by Studio Blu

6 Trasformazione di un negozio/
Conversion of a shop
Ufficio Razorfish, Milano, 2000
Marco Ferreri
Foto di/Photo by Miro Zagnoli

7 Trasformazione di un edificio industriale/
Conversion of an industrial building
Abitazione/Home, Milano, 1998
Tiziano Vudafieri, Nunzia Carbone
Foto di/Photo by Santi Caleca

8 Trasformazione di una chiesa/
Conversion of a church
Spazio culturale Borgovico 33, Como, 2000
Paolo Brambilla, Elisabetta Orsoni
Foto di/Photo by Pino Musi

9 Trasformazione di un padiglione fieristico/Conversion of a trade fair pavilion
Centro Convegni/Congress Centre, Milano, 2002
Pierluigi Nicolin, Giuseppe Marinoni
Foto di/Photo by Giovanni Chiaramonte

10 Trasformazione di un ufficio/
Conversion of an office
Fastweb Cafe, Teatro Franco Parenti, Milano, 2002
Michele De Lucchi
Foto di/Photo by Santi Caleca

11 Trasformazione di un negozio/
Conversion of a shop
Cafhè, Catania, 2003
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo
Foto di/Photo by Hélène Binet

12 Trasformazione di un edificio industriale/
Conversion of an industrial building
Magazzino/Warehouse, Fondazione Mimmo Rotella, Milano, 2004
Binni Bertacco, Orsetta Ronchetti
Foto di/Photo by Ramak Fazel

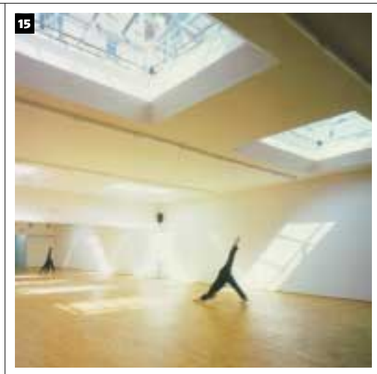
13 Trasformazione di un appartamento/
Conversion of an apartment, Roma, 2002
Marta Laudani
Foto di/Photo by Roberto Bossaglia

14 Trasformazione di un appartamento/
Conversion of an apartment, Milano, 2002
Marco Romanelli
Foto di/Photo by Gionata Xerra

15 Trasformazione di un edificio industriale/
Conversion of an industrial building
Palestra Tilt/Tilt gymnasium, Milano, 2000
Giuseppe Agata Giannoccari, Sonia Facchin
Foto di/Photo by Andrea Martiradonna

16 Trasformazione di una locanda/
Conversion of a hotel
Gasthof Bad Dreikirchen, Barbina, Trentino Alto Adige/South Tyrol, 2003
Lazzarini Pickering Architetti
Foto di/Photo by Matteo Piazza

17 Trasformazione di un negozio/
Conversion of a shop
Negozio 5 Carlo Paveri, Pavia, 2002
Luciano Giorgi, Liliana Bonforte
Foto di/Photo by Andrea Martiradonna



24 ore di vita italiana

La moderna divisione delle nostre giornate in cicli di otto ore ha lasciato il posto a un uso articolato e flessibile del nostro tempo. Questa sovrapposizione di tempi e di usi ha contribuito a trasformare il tradizionale carattere degli spazi. Pubblico e domestico, casa e ufficio, casa e cinema, museo e fabbrica fondono e confondono usi, luoghi, caratteri.

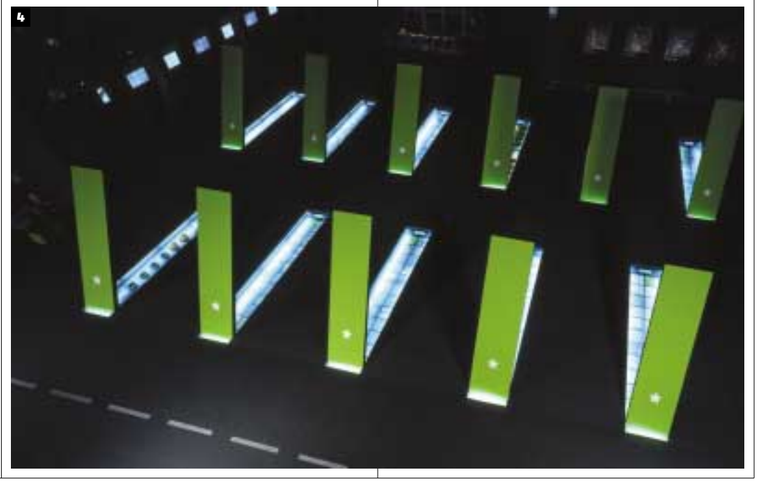
24 hours of Italian life

The modern division of our day into eight-hour cycles has given way to a more complex and flexible use of our time. This overlapping of times and uses has contributed to transform the traditional character of spaces. Public and domestic, home and office, home and cinema, museum and factory merge and confuse uses, places and characteristics.

16 Trasformazione di un negozio/Conversion of a shop
Panetteria Princi, Milano, 2004
Claudio Silvestrin Architects (Claudio Silvestrin, Giuliana Salmaso)
Foto di/Photo by Matteo Piazza

19 Trasformazione di un appartamento/Conversion of an apartment, Torino, 2004
Carlorattiassociati (Walter Nicolino, Chiara Morandini, Anna Frisa, Carlo Ratti)
Foto di/Photo by Walter Nicolino

20 Trasformazione di una scuola elementare/Conversion of an elementary school
Mediateca di Anzola (Bologna)/Anzola (Bologna) media library
Italo Rota, Fabio Fornasari, Alessandro Pedretti
Foto di/Photo by Oscar Ferrari – Stefano Pandini



1 Ex edificio industriale/Former industrial building, via Tortona, Milano, 2003
Allestimento di/Design by
Vincenzo De Cotiis Haute Allure
Foto di/Photo by Michela Maj
2 Ex stazione Leopolda/Former Leopolda Station, Firenze
Italo Lupi
Allestimento della mostra "Latin lover: a sud della passione"/Design for the exhibition "Latin lover: south of passion"
11 gennaio – 15 febbraio 1996/
11 January – 15 February 1996
Pitti Immagine
Foto di/Photo by Mario Ciampi
3 Cappella di Sant'Aquilino/Sant-Aquilino chapel – Basilica di San Lorenzo Maggiore, Milano
Marco Ferreri
Allestimento della mostra/Design for the exhibition "Puraluce"
9 – 14 aprile 2003/9 – 14 April 2003
Foto di/Photo by Benvenuto Saba

4 Ex officine Riva Calzoni/Former Riva Calzoni workshop, Milano
Ico Migliore, Mara Servetto
Allestimento della mostra/Design for the exhibition "Urban Addition"
4-22 aprile 2001/4-22 April 2001
Foto di/Photo by Donato Di Bello
5 Ex stazione Leopolda/Former Leopolda Station, Firenze
qart progetti
Allestimento della mostra/Design for the exhibition "Excess"
9 gennaio – 8 febbraio 2004/
9 January – 8 February 2004
Pitti Immagine
Foto di/Photo by Carlo Fei
6 Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza
Umberto Riva
Allestimento della mostra "Vincenzo Scamozzi 1548-1616: architettura è scienza"/Design for the exhibition "Vincenzo Scamozzi 1548-1616: architecture is science"
7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004/
7 September 2003 – 11 January 2004
Foto di/Photo by Vaclav Sedy

7 Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza
Umberto Riva
Allestimento della mostra "John Soane architetto 1753-1837"/Design for the exhibition "John Soane architect 1753-1837"
16 aprile – 20 agosto 2000/
16 April – 20 August 2000
Foto di/Photo by Paola De Pietri
8 Ex stazione Leopolda/Former Leopolda Station, Firenze
Studio Rota & Partners (Italo Rota, Fabio Fornasari, Alessandro Pedretti)
Allestimento della mostra/Design for the exhibition "The Entertainer (accessory's power)"
giugno – luglio 2001/June – July 2001
Foto di/Photo by Oscar Pandini

9 Palazzo della Ragione, Padova
Studio Rota & Partners (Italo Rota, Fabio Fornasari, Alessandro Pedretti)
Allestimento della mostra "La grande svolta – anni '60"/Design for the exhibition "The great turning point – the '60s"
7 giugno – 19 ottobre 2003/
7 June – 19 October 2003
Foto di/Photo by Giovanni Chiaramonte

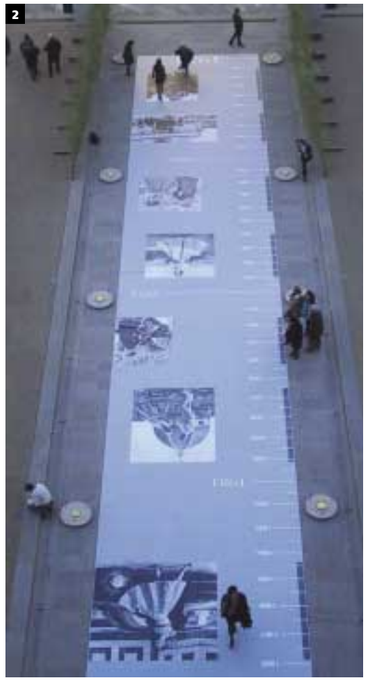
Trasformazioni temporanee

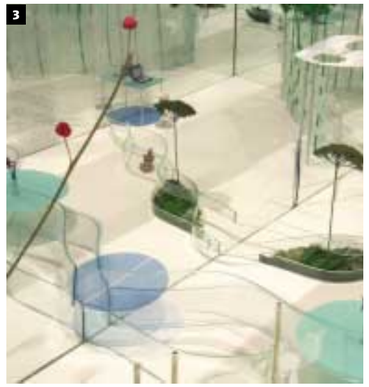
Fabbriche, chiese, stazioni abbandonate o antichi edifici divengono, per periodi più o meno brevi, i luoghi dei nuovi rituali della vita collettiva. Per qualche ora, qualche giorno, qualche mese edifici e spazi che hanno perso la loro originaria connotazione diventano gli sfondi per nuovi scenari, installazioni, allestimenti.

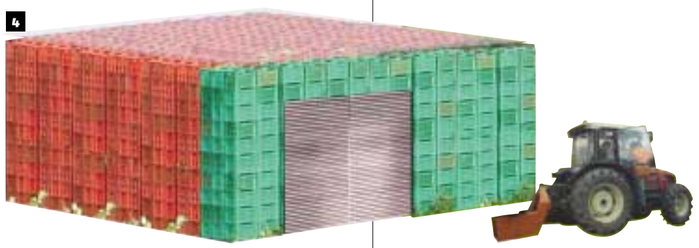
Temporary transformations

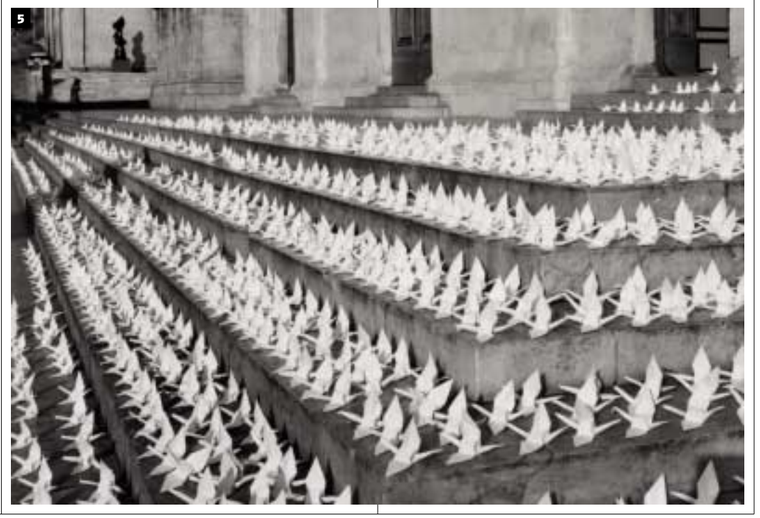
Abandoned factories, churches, stations and ancient buildings become, for varying periods of time, the places for new rituals of collective life. For an hour or two, a few days or months, buildings and spaces lose their original connotations to become the backdrop for new scenarios, installations and exhibitions.

© Indexstock/Grazia Neri





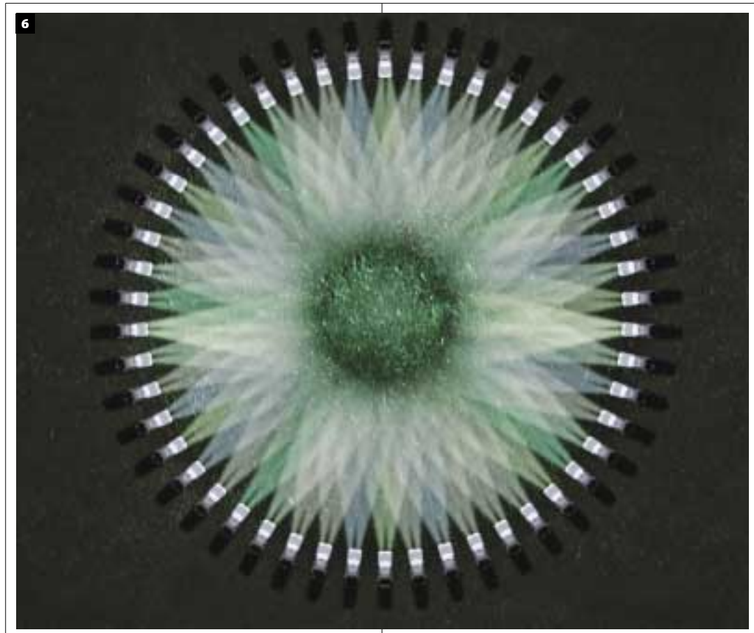




1 Nuvola artificiale/Artificial cloud, Firenze, 2001
Elisabetta Agostini, Marco Barone, Nicola Santini, Pier Paolo Taddei, Jelena Zanchi
2 Firenze, Palazzo Pitti, 12 febbraio/12 February 2001
Elio Di Franco
(realizzazione/realisation Studio Garage)
Allestimento della mostra "50 (1951 -2001). Nascita della moda italiana"/
Design for the exhibition "50 (1951-2001). The Birth of Italian fashion"
Foto di/Photo by Arrigo Coppitz
3 "Interior Gardens", modello di studio per il CIRVA di Marsiglia/Study model for CIRVA of Marseilles, 2004
Andrea Branzi
4 Padiglioni per l'agricoltura e altro/Pavilions for agriculture and other things, 2004
NOWA, Marco Navarra
con/with **Maria Marino**

5 1.000 gru/1,000 cranes, Duomo di Pietrasanta/Pietrasanta cathedral, agosto/August 2003
Silvia Makita
Foto di/Photo by Andrea Martiradonna
6 Concerto per luci sole, performance, Festa della nebbia/
Concert for sunlight, performance, Fog festival, Mantova,
29 febbraio 2004/29 February 2004
Marco Ferreri
"Nel Campo Canoa di Mantova alle 19.30 di domenica 29 febbraio 2004,
50 automobili a motore spento, disposte in un cerchio di 60 metri di diametro, accendono simultaneamente i fari antinebbia. Fine della festa"/
"In the Campo Canoa in Mantua at 7:30 pm on Sunday 29 February 2004, 50 cars with their engines turned off were arranged in a circle with a 60-metre diameter and simultaneously switch on their foglamps. End of party"

7 Taraxacum Assault!, Dalla periferia al centro: trapianto di fiori/Taraxacum Assault!, From suburb to centre: transplant of flowers, Milano, 2004
99IC Alessandra Damato, Gianmaria Sforza, Francesca Violi



Elementi minimi

A volte tracce di nuovi usi fanno la loro comparsa anche all'esterno degli edifici, attraverso segni minimi di occupazione (una tenda, un tappeto, un prato...) contribuendo a dar vita a una diffusa vitalità pulviscolare. In questa nuova teoria degli effetti, non esiste più la tradizionale corrispondenza tra importanza degli strumenti e qualità dei risultati.

Minimal elements

At times traces of new uses make their appearance even on the outside of buildings, through minimal signs of occupation (a curtain, a carpet, a lawn), thereby contributing to spread the pollen of vitality. In this new theory of effects there is no longer any traditional correspondence between the importance of tools and the quality of results.

Graham c/o Terragni

Con Half Square/Half Crazy, un padiglione installato di fronte alla Casa del Fascio di Terragni a Como, Dan Graham continua la sua ricerca sui confini tra arte pubblica e installazione architettonica. Un ironico omaggio al modernismo
With Half Square/Half Crazy, a pavilion installed in front of Terragni's Casa del Fascio in Como, Dan Graham continues his research into the blending of architecture and public art. The result is a subtly ironic homage to modernism

Fotografia di/Photography by **Paolo Rosselli**
A cura di/Edited by **Joseph Grima**

Le pareti vetrate del padiglione, specchiate da entrambi i lati, generano un gioco continuo di trasparenze accentuato dalla curvatura del vetro. La facciata della Casa del Fascio di Terragni è appena visibile sul riflesso del Duomo

The two-way mirror glass of the pavilion's walls generates a continuous play of transparency and reflection accentuated by the curvature in the glass. Just visible through the reflection of the Duomo is the façade of Terragni's Casa del Fascio

Le vetrate sono incorniciate in una struttura di acciaio temperato, che si riferisce, secondo Graham, all'opera degli architetti nipponici Hasegawa and Shinohara

The pavilion's glass is framed by a stainless steel structure that is a reference, according to Graham, to the work of Hasegawa and Shinohara

La cattura dei riflessi

Frasi raccolte seguendo Dan Graham mentre gironzola attorno alla sua installazione.

... Circa 26 anni fa, quando abitavo a Berlino con una borsa di studio DAD, lessi su Artforum un articolo scritto da Peter Eisenman su Terragni e decisi di venire a Como per visitarla. A quei tempi quasi nessuno sapeva chi fosse Terragni. Riuscii ad entrare nell'asilo perché allora non interessava a nessuno accedervi. L'ultima volta che ci sono stato, otto anni fa, non permettevano più a nesuno di visitarlo...

... Qualche anno fa ho anche visitato di nuovo la Casa Rustici, a Milano. Comunque, quello che più mi intriga tra i progetti di Terragni è il Danteum – un progetto tutto incentrato sul rapporto con la luce, il riflesso e il vetro. È così anche la Casa Tugendhat di Mies: tutto ruota intorno al riflesso.

... Quello che non riesco a vedere in Terragni è il paesaggio, Mies invece lo considera molto. Il Danteum è un po' come il padiglione di Barcellona, che in realtà era un'allegoria. Mi interessa molto l'uso dell'allegoria nell'ambito del razionalismo e anche l'uso della curva. Mies van der Rohe usa molto la curva nella sua Casa Tugendhat, e anche nella Casa del Fascio ci sono diversi elementi circolari. Il mio lavoro degli ultimi dieci anni è tutto incentrato sulle curve, quindi volevo realizzarne alcune anche in una situazione fondamentalmente dominata dalle linee rette come questa. Ogni curva è un giro a 360° del corpo, e, una volta estesa, arriva fino al cielo, quindi queste curve si rapportano in parte a Como e in parte alla Casa del Fascio...

... Inizialmente stavo progettando qualcosa da posizionare all'esterno, vicino alla chiesa, ma poi Massimo Minini mi ha detto che intendevano installare il padiglione nella piazza. Ho fatto uno schizzo veloce... ed ecco fatto...

... I bambini adorano questo padiglione perché è una specie di casa degli specchi – possono specchiarsi e vedersi più grandi, mentre le signore preferiscono l'interno, che è convesso...

... Nel progetto "Alteration to a Suburban House" avevo sostituito la facciata di una villetta unifamigliare con un pannello di vetro, abbinando così la Glass House di Mies van der Rohe con quello che ai tempi era il suo nemico giurato, cioè Robert Venturi. Ciò che si riflette sulla facciata di vetro è quello che c'è dall'altra parte della strada, lo spazio all'esterno o il marciapiede. Per chi è alla guida, l'effetto è quello di un cartellone pubblicitario – come quando Venturi parla dei tabelloni con dietro degli alloggi. Quindi il progetto cercava di riunire le due cose. Recentemente, Venturi si è espresso positivamente su Mies, e ha ammesso di aver avuto torto. Secondo me il fatto è che a Venturi non piace quando Mies si allinea con una corrente. Venturi è contrario ad ogni scuola di pensiero. Si è schierato contro il Modernismo e quando Mies ha abbracciato l'International Style se ne è disinteressato...

... Sono stato molto influenzato anche dai primi lavori di Michael Graves, in particolare la Benacerraf House (1969). Gli inizi di Graves furono grandiosi, prima che si lasciasse andare. Sventrò una casa esistente e replicò la struttura architettonica in un patio. E sapete chi l'ha copiato? Frank Gehry. So che Gehry frequenta gli artisti per trovare nuove idee, che ama molto l'arte. Ho visto il suo nuovo Walt Disney Concert Hall, si è ispirato a due persone: Frank Stella e Richard Serra. Il problema di questi architetti è che vogliono tutti essere artisti. E copiano. Herzog & de Meuron si ispirano a me, anche Rem Koolhaas si ispira a me... So che Steven Holl ama Alvar Aalto e cerca di rifarlo; ma non ci riesce... Sejima invece si ispira a Herzog & de Meuron.

... Io mi ispiro a Hasegawa e Shinohara. È da loro che ho preso l'uso dell'acciaio inossidabile; per essere precisi, da Hasegawa, il quale, a sua volta, l'aveva preso da Shinohara. Adoro Hasegawa, e anche Saarinen, per il loro senso dell'umorismo. Oltre ad Hasegawa, mi piace Fumiko Maki. Ha fatto un hotel splendido a Brno. Comunque il mio architetto europeo preferito – è molto anziano – è Sverre Fehn. Lo preferisco per molti aspetti ad Aalto, perché lavora con la natura. Ed è anche una persona molto gentile. Insegnava presso l'Architectural Association e faceva lezioni bellissime...

... Avevo diversi amici a Los Angeles che erano molto coinvolti nell'architettura giapponese. Tutta Los Angeles adora il Giappone. Quindi ci sono andato. Avevo un amico, un giovane artista, che stava lavorando nel lighting design. Mi sono ritrovato coinvolto nell'architettura, facevamo parte dello stesso giro. Mi ha stupito la Centennial Hall di Shinohara. Tutto fa parte di un approccio turistico. Io stesso sono un turista dell'architettura...

... Mi interessa molto la concezione del padiglione perché è una via di mezzo tra l'architettura e l'arte. Anche se non l'ho mai visto, penso che il Sonsbeek Pavilion di Rietveld rappresenti un buon esempio, perché funge da riparo a piccole opere d'arte. È una costruzione isolata e aperta, quindi è possibile guardarci attraverso. Si tratta di una struttura a sé stante, una via di mezzo tra arte e architettura, perché definisce le relazioni che legano le piccole opere che ospita al suo interno...

Il titolo dell'opera, letteralmente "mezzo inquadrato/mezzo matto", è un riferimento alla configurazione delle pareti del padiglione, ma anche un revival della critica sociale satirica tipica dei lavori di Dan Graham degli anni Sessanta

The title of the work, Half Square/Half Crazy, is a reference to the configuration of the pavilion's walls but also a revival of the humorous social critique typical of his work in the '60s

... Quando realizzai l'opera per la Biennale di Venezia (Public Space/Two Audiences), l'idea era di creare qualcosa che per il pubblico avesse l'aspetto formale di una vetrina. Ciò che era importante era come venivi percepito una volta che ci entravi dentro. È facile capire che la Biennale altro non è che la vetrina di ciascun paese. Normalmente sono le cose ad essere messe in mostra, in questo caso era la gente ad essere in mostra e il processo di percezione era sovvertito...So che la gente in Italia gesticola molto se non riesce a sentirsi, così l'effetto – anche qui – è altamente teatrale. E' il pubblico stesso ad essere protagonista del proprio teatro...

... In termini di funzione architettonica, l'opera che ho fatto per la Hayward Gallery era un ambulatorio per bambini. Ciò che è interessante in quel progetto è che l'acciaio era austriaco, mentre il vetro era stato fatto in Belgio e lavorato a Barcellona. Il progetto Café Bravo era un caffè, mentre il padiglione della Dia Foundation era al tempo stesso un caffè, uno spazio per spettacoli e una videoteca, quindi avevano funzioni semi-architettoniche. Erano spazi ibridi di funzionalità e non-funzionalità. È qualcosa che ho preso dal Costruttivismo russo...

... Di solito, per seguire i lavori chiamo giovani architetti che hanno lavorato in grandi compagnie. Ma ho scelto personalmente il vetro.

... Io penso che il concetto di padiglione si rifaccia al mondo dei giardini. Negli anni Ottanta ero molto coinvolto nell'architettura dei giardini. In seguito mi sono appassionato alla storia dei giardini e ho capito che Daniel Buren aveva torto riguardo ai musei: i primi musei furono all'interno dei giardini rinascimentali. Il rapporto tra le statue e i padiglioni era allegorico. Ho cercato di superare Buren, perché penso che abbia una visione semplicistica e, per questo, oggi sono molto più interessato a Flavin...

Dan Graham (nato nel 1942) è tra i principali esponenti delle neoavanguardie del dopoguerra. Il suo percorso artistico prende avvio con una serie di lavori concettuali (1965-66), basati sull'uso di testi e fotografie. Le successive esperienze di performance, legate a indagini psicologiche e interpersonali a partire da sperimentazioni operate con il proprio corpo, lo portano a maturare la ricerca sui padiglioni dal 1980 in poi. L'Associazione Culturale Borgovico 33 (Via Borgovico 33, Como) ospiterà una mostra dei modelli di Dan Graham fino al 31 ottobre 2004.

Coordinamento del progetto/Project management:
Massimo Minini (Galleria Massimo Minini, Brescia)

Promotori del progetto/Project initiators
Comitato Nazionale per le celebrazioni del primo centenario di Giuseppe Terragni
Associazione Culturale Borgovico 33

Produzione/Manufacturing:
Vetro riflettente/Mirror-glass panels: Sunglass (Padova)
Struttura in acciaio/Steel structure: Due Effe (Brescia)

Capturing reflections

Sentences collected while following Dan Graham around his installation

... About 26 years ago, when I was living on a DAD grant in Berlin, I read an article in Artforum by Peter Eisenman on Terragni, so I took a trip. Nobody knew who Terragni was at the time. I got into the Asilo because nobody was really interested in it in those years. Last time I came, about eight years ago, they wouldn't let us in any more.

... A few years ago, I revisited Casa Rustica in Milan. But what intrigues me most about Terragni is his project for the Danteum – his project is all about light, reflection and glass. Mies's Tugendhat house, too; it's all about reflections.

... What I don't see in Terragni is landscaping. Mies did a lot of landscaping. The Danteum was a little bit like the Barcelona pavilion. It was an allegory. I'm interested in the use of allegory in the midst of rationalism, and also in the use of the curve. Mies van der Rohe uses curves in the Tugendhat house, and inside Casa del Fascio there are several circular elements. All my work in the last ten years involves curves, so I wanted to put some curves in a basically rectilinear situation. The curve is the 360° of the body, and if you extend it you get to the sky, so these curves relate partly to Como and partly to Casa del Fascio.

... I started by doing something for the outside near the church, but then Massimo Minini said they wanted to install the pavilion in the piazza, so I did a quick sketch and that's it...

... Children love it because it's like a hall of mirrors – they can see an enlarged reflection of themselves. Older women prefer the inside, which is convex...

... In "Alteration to a Suburban House" I replaced the façade of a suburban bungalow with a glass panel. That project was an attempt to combine Mies van der Rohe's Glass House with his enemy at the time who was Robert Venturi. What you actually see reflected in the glass façade is what's across the street, the exterior space or the sidewalk. If you're driving a car it's like a billboard – it's like when Venturi talks about the billboard with housing inside it. So the project was like putting the two together. Recently Venturi has said good things about Mies, he's admitted he was wrong. I think the thing was he didn't like corporate Mies. Venturi is very anti-corporate. He went against Modernism and when Mies went International Style he wasn't interested...

... I was also very influenced by Michael Graves' early work, in particular the Benacerraf House [1969]. Graves was great in the very beginning, before he fell apart. He cut away an existing house and replicated the architectural structure in

a patio. You know who stole that? Frank Gehry. I know that Frank Gehry visits artists to get ideas, he loves art. I saw his new Walt Disney Concert Hall: he's taking from two people, from Frank Stella and Richard Serra. The trouble with these architects is that they all want to be artists. And they copy. Herzog & de Meuron take from me, Rem Koolhaas takes from me... I know that Steven Holl loves Alvar Aalto. He tries to do Aalto, but he can't really do it. Sejima takes from Herzog & de Meuron...

... I take from Hasegawa and Shinohara. That's where I got the stainless steel, from Hasegawa, and he got it from Shinohara. I love Hasegawa, and also Saarinen, because of their humour. Along with Hasegawa, I like Fumiko Maki. But my favourite architect in Europe is quite old – it's Sverre Fehn. In many ways he's better than Aalto because he works with nature. And he's also a very kind person. He taught at the Architectural Association – he used to do great lectures...

... I had a number of friends in LA who were very involved in Japanese architecture. LA worships Japan. So I went there – I had a friend, a young artist, who was working in lighting design and I got very involved in architecture so we were in the same circles. I was amazed by Shinohara's Centennial Hall. It's all part of tourism. I'm an architecture tourist.

... I'm interested in the pavilion form because it's somewhere between architecture and art. I never saw it, but Rietveld's Sonsbeek Pavilion is a good example because it's a shelter for small works of art. It's an open centreblock, so you can see right through it. It's a structure in itself, just between art and architecture, because it defines the relationship between these small objects. When I did the Venice Biennale piece [Public Space/Two Audiences] the idea was to make a showcase window to give people a formalistic appearance. It was all about how you were perceived when you were in there. If you think about it, the Biennale itself is like a showcase for every country. Normally you put things on display; here people were on display – it was a subversion of perceptive processes...

... I knew that in Italy people gesticulate a lot if they can't hear each other, so you get a lot of theatre. You'd be in the centre of your own theatre...

... In terms of architectural function, the piece I did for the Hayward Gallery was a children's daycare centre. It's interesting – in that project the steelwork was Austrian, the glass was manufactured in Belgium and bent in Barcelona. The Café Bravo piece was a café, and the Dia Foundation pavilion was a café, performance space and video library. So they often have quasi-architectural functions, hybrids of functionality and non-functionality. I got that from Russian constructivism...

... I usually employ young architects with experience in big companies to do the detailing. But I choose the glass.

... I think the pavilion goes back to gardens. In the eighties I was very involved in garden architecture. Then I became interested in garden history and I realised that Daniel Buren was wrong about museums – museums began in gardens, in the Renaissance garden. The relationship between the statues and the pavilions was allegorical. I was trying to outdo Buren – I think Buren is simplistic. I'm much more interested in Flavin than in Buren...

Dan Graham (born in 1942) is one of the most important representatives of the post-war neo avant-garde. His artistic career starts in 1965-66, with a series of conceptual works based on the use of texts and photos. Successive performance experiences, linked to psychological and interpersonal investigations with his body as the starting point, led to in-depth study on pavilions from 1980 onwards.
Borgovico 33 (Via Borgovico 33, Como) will host an exhibition of Dan Graham's models until 31 October 2004.

Un ritratto di Giuseppe Terragni, proiettato sulla Casa del Fascio, domina Piazza del Popolo. Il padiglione è stato commissionato come parte di 'GT04', un programma di eventi nella città di Como che celebra il centenario della nascita di Terragni

A portrait of Giuseppe Terragni, projected onto the Casa del Fascio, overlooks the Piazza del Popolo. The pavilion was commissioned as part of 'GT04', a programme of events organised by the city of Como to commemorate the centenary of Terragni's birth

Giancarlo De Carlo

Le parentesi del Committente

Le parentesi, si sa, hanno le ali, che quando sbattono mettono l'aria in vibrazione e aprono spiragli diversi da quelli che ci si aspettava: cicloni devastanti nelle foreste tropicali, interminabili bonacce nei Sargassi, improvviso scioglimento di iceberg, abbaglianti campi magnetici. Perciò le parentesi andrebbero usate con misura, ma comunque usate per il loro potere distorsivo; e invece non usate mai, quando il senso deve restare fisso e teso, soprattutto dove si conclude.

I paragrafi che seguono saranno preceduti o no da parentesi, che avvertono della possibile variabilità di interpretazione del loro significato, oppure saranno preceduti da una sequenza di cinque pallini, che vorrà dire significato inequivocabile.

•••••

I protagonisti di un evento architettonico sono numerosi e tre sono decisivi, almeno da quando gli umani costruiscono i loro spazi tramite intermediari: il Committente, il Progettista, il Costruttore.
Il Progettista organizza e dà forma spaziale ai bisogni del Committente e si impegna a che la materializzazione dell'opera avvenga nel modo più competente, con la massima corrispondenza tra fini e mezzi: senza spreco economico, con risultati espressivi significanti e quindi rappresentativi di chi l'opera l'ha voluta.
Il Progettista è dunque, per definizione, dalla parte del Committente e, in caso di conflitto, preme sul Costruttore perché corregga o bilanci gli errori compiuti. Il Committente, a sua volta, ha fiducia che il Progettista sappia portare a termine l'opera, per le stesse ragioni per cui lo ha scelto; e nella fiducia che gli accorda è compresa la capacità di interpretarlo e di attribuirgli ruolo e qualità di autore.
Committente e Progettista entrano dunque in un rapporto di seduzione reciproca che tende a immedesimarli. Ma non è detto che ci riescano: per arrivare all'immedesimazione, all'identità che non si scioglie, il Progettista deve 'progettare' il Committente e viceversa, in un dialogo di intensi confronti, il cui ricordo continuerà anche quando si sono spenti.

•••••

A Fabriano una sera, in uno degli interventi che deliberatamente consegnava alla memoria dei suoi contemporanei, Carlo Bo – magnifico rettore dell'Università di Urbino – diceva di sapere che in futuro sarebbe stato ricordato non tanto per le sue scoperte letterarie quanto per le nuove architetture che aveva fatto costruire a Urbino, per modernizzarla.
Era un pensiero lungo, senza dubbio, che aveva guidato anche il Duca Federico di Montefeltro quando aveva stabilito che le geniali riforme politiche e culturali che stava imprimendo alle istituzioni urbinati non avrebbero avuto basi durature se non fossero accadute parallelamente a una trasformazione fisica della Città e del Territorio: che proprio questo – insieme alle nuove istituzioni – avrebbe connesso per sempre il suo nome, il suo volto e il suo naso strabiliante ai Torricini, al Palazzo Ducale, a San Bernardino, a Santa Chiara, ecc.; coi quali 'progettava', e si "faceva progettare" dagli architetti e dagli artisti chiamati a partecipare alla grande avventura del Rinascimento urbinate.

Avrei dovuto chiudere il paragrafo, come quello che sta per seguire, in una parentesi; per imprimerla meglio tra i ricordi di chi legge perché si tratta di un'emergenza senza dubbio anacronistica e tuttavia memorabile: un evento che, per la sua impossibilità di ripetersi, genera nostalgia e squilibrio insostenibili. Invece non l'ho fatto, per conservare una presenza che continui a volteggiare nel testo.

{Quando l'ultima tegola veniva posata sul tetto, il capomastro alzava la bandiera e il cantiere si fermava. I muratori, i carpentieri, i ferraioli, salivano sull'impalcatura e, come nei quadri di Léger, si raggruppavano al centro della scena: alcuni con le gambe penzoloni, altri dritti in piedi, altri coi bicipiti tesi e i polsi stretti alle traverse.
Il Committente poteva essere riconosciuto sullo sfondo perché era più vestito degli altri; indossava una giacca e, sotto il panciotto, una camicia a righe di cotone pesante. L'uomo più magro, con un filo di barba e il cappello a cencio, avrebbe potuto essere il Progettista.
Il silenzio si sarebbe rotto presto, forse a un cenno del Committente, e tutti sarebbero scesi a passi lunghi verso la tettoia dove poco dopo avrebbero buttato la pasta e arrostito le bistecche.}

**Scene come queste non accadono più, abbiamo detto; perché il cantiere non è più una comunità di lavoro e di mutuo appoggio, anarchica nel modo in cui si poteva esserlo una volta. Il Committente sottolineava la sua unicità firmando perfino gli annunci delle sue iniziative, perché non si confondessero con quelle di altri e denunciassero la loro qualità senza reticenze.
La loro propria qualità, d'altra parte, era ancorata ai prodotti che continuavano a essere migliorati e raffinati, nella convinzione che il loro miglioramento avrebbe contribuito a migliorare il mondo.
Oggi i Committenti sono diventati Finanzieri che girano soldi e ignorano i prodotti che li sostengono, burocrati in transito, amministratori delegati intercambiabili, che non si identificano se non con i successi tecnici delle loro prestazioni. In cantiere, al posto delle maestranze che sapevano fare ogni cosa sono arrivati i cottimisti, al posto dei carpentieri i pannellisti, al posto delle vasche di spegnimento le impastatrici viaggianti, ecc...
E i Progettisti? Progettano in astratto, fuori contesto, sempre e ovunque nello stesso modo, prendendo spunto dalle riviste, un'idea a prestito per volta.
A meno che non avvenga "l'incontro" tra due personalità che per misteriose ragioni credono che quello cui si stanno dedicando sia un impegno culturale e civile di fondamentale importanza, un segno che resterà nel tempo e porterà il loro nome.
E allora il Progettista, attraverso un attento gioco di seduzione, che è tra gli ingredienti più sottili e legittimi del mestiere dell'architetto, comincerà a progettare il Committente.
Negli ultimi cento anni qualche volta questo 'incontro' ha dato risultati sorprendenti, ma capita sempre più di rado.
In realtà il Committente è quasi sparito e questo ha messo in crisi la capacità dell'architettura di registrare e indirizzare le trasformazioni in corso.
Se il Committente non c'è o non ha concreta apparenza il Progettista lo progetta come metafora di se stesso, dotato delle sue stesse virtù e dei suoi stessi difetti. Tutt'al più lo sceglie per rigore di motivazioni e coerenza di effetti ma non perché si identifichi del tutto.
Anche la progettazione del Committente ormai non basta.
Il Committente per essere progettato – e per potere a sua volta progettare il Progettista – deve avere un costante coinvolgimento e esercitare un ruolo determinante.**

Tra parentesi saranno invece il secondo e il terzo dei paragrafi che seguono, essendo il primo unico per forza esemplare nella storia dell'umanità.

•••••

Un intelligente e accurato libro di Ross King, uscito in edizione italiana di recente, ci svela tutti i dettagli dei quarant'anni di ricerca sulla Cupola di Santa Maria del Fiore del Brunelleschi, progettista, e della Contrada della Lana, committente, entrambi a disegnare strutture complesse, a tradurle in modelli al vero esposti alla cittadinanza nella Piazza; a scegliere lastroni di marmo sulle Apuane e grandi tronchi di abete in Slovenia; a discutere senza fine le proposte e a cercare di dare base teorica alle loro intuizioni sperimentali per esserne almeno in parte rassicurati.

{Non si sono più verificati esempi di immedesimazione così coinvolgenti: tutta la Città, oltre ai protagonisti diretti.
E infatti è l'inizio di una grande cultura che ha caratterizzato la civiltà euro-occidentale per i quattro seguenti secoli.}

Il terzo argomento è tra i più incerti e contraddittori nella sua sostanza. Può confondersi col mecenatismo o con la vanità di promuovere opere che, malgrado abbiano valori opposti, danno prestigio a chi le possiede.

{Urbano VIII con il Papato a Avignone e i crudeli massacri di Albigesi, mentre scomunicava Galileo, incoraggiava allo stesso tempo sia il Bernini che il Borromini e in pieno delirio controriformista proponeva ai suoi sudditi, come alla pari, l'osceno e prodigioso orgasmo pubblico di Santa Teresa e l'ira iconoclasta del Collegio di Propaganda Fide già orientata verso la spada tenuta salda dal più fedele dei servi.}

L'ultimo argomento che segue è fuori parentesi perché possa essere chiaro del tutto.

•••••

Anche progettare il Committente è diventato un caso raro.
È arrivato infatti il tempo di "ri-progettare per intero tutta la committenza" e cioè di svelare fino in fondo che cosa di quello che si progetta è ancora interessante per il genere umano e che cosa non lo è invece perché produce inganno e mostri.
Si tratta di ripensare tutto, identificare e distinguere i bisogni creati dai bisogni reali, le cui committenze non esistono o sono troppo deboli per essere considerate. È questa geografia che bisogna rovesciare, insieme ai cannocchiali, ai falsi punti di vista, ai giudizi di parte: per costruirne un'altra che sia una vera uscita dall'incrocio di catastrofi che ci si sta stringendo intorno.

Tre immagini vorrei proporre tra quelle che più di frequente mi accerchiano, e le chiudo tutte e tre in una stessa sequenza di parentesi, che sono tese, ma allo stesso tempo – essendo parentesi – ugualmente capaci di distorsioni improvvise e imprevedibili.

{Un giorno Le Corbusier era seduto a un tavolo vicino al nostro, alle Zattere, e forse si annoiava perché parlava poco e si guardava intorno con sospetto. Ma a un certo punto è entrata una nave nel Canale di San Giorgio e lui si è alzato in piedi, l'ha guardata e ha detto "c'est pour cause!" risedendosi. Cosa volesse dire in quel pigro pomeriggio degli anni Cinquanta è rimasto un mistero.
Ma io credo che dicesse la sua sorpresa per come la leggerezza dei tubi dei camini e dei cavi delle sartie si intrecciava con il gotico fiorito degli edifici.}

{Una folla di uomini scalzi raccoglie ai margini dei suoi campi lacerti di nafta e li preme in cestini di alga o di rafia che poi svuota in alcune fosse sotto costa. Così cerca di proteggere i suoi orti, i suoi vivai minuscoli e le sue reti; con un lavoro che non ha Committenza, perché è saltuario, imprevedibile, funesto. Intanto la petroliera che è naufragata sugli scogli al largo continua a rovesciare centinaia di tonnellate di petrolio greggio sulla costa normanna e i veri Committenti già discutono con calma di diritti nel quadrato di poppa.}

{Le navi da crociera sono diventate orribili mostri. Hanno raggiunto misure spropositate contro le quali nessun tessuto urbano del passato può reggere; e quanto all'uso, sono grandi aggregazioni di condomini, ciascuno autonomo, libero da vincoli proprietari e di mercato, aggressivo nel linguaggio quanto gli pare che gli serva.
Ogni passaggio è una catastrofe – morfologica oltre che funzionale – perché il loro rozzo ingresso nella scena delicata e sensibile delle forme di Venezia, la frantuma e la ridicolizza.
Ma le navi continuano arroganti a entrare e a uscire in gloria perché i loro proprietari hanno dichiarato che cambierebbero le rotte se i loro passeggeri non potessero vedere subito il Palazzo Ducale proprio di fronte, dal Canale di San Marco, arrivando a Venezia.
Quindi si mettono sdraiati nelle loro verande, guardano distrattamente Palazzo e gondole, gondolieri, masse di turisti e traghetti; e continuano a gettare disgustosi mozziconi di sigaro verso la Piazzetta.}

**Resta da chiedersi perché tutte e tre le immagini hanno per sfondo comune il mare.
Forse perché il mare è immenso, senza fine e polimorfo.
È il luogo dove più facilmente si diffonde la Committenza illusoria impedendo ai Committenti reali di emergere, trattenendoli in un eterno e soffocante miraggio.**

**Con questi ultimi argomenti racchiusi in tre parentesi contigue, potrei dire che finisce il mio scritto; e sono certo che ad alcuni apparirà 'sconclusionato', nel senso che non porta a una conclusione stabile e chiara. Ma io credo che anche se i legami tra le sue varie parti non sono – volutamente – saldi, sconclusionato non sia la parola giusta.
Infatti, con quello che vado scrivendo di recente anche su questa rivista, sto cercando un modo di parlare di architettura il più possibile inclusivo, che raccolga ogni sintomo che incontra sulla sua strada, lo aggreghi ad altri già incontrati o lo lasci perdere insieme a quelli dai quali non è stato tratto alcun significato interessante.
L'obiettivo non è di dare al problema una soluzione univoca, ma piuttosto di penetrarlo nel profondo, accerchiarlo, colpirlo nei suoi aspetti più incerti, metterlo alla prova, portarlo a dire il già detto insieme all'altro che c'é ma, per scarso impegno – o mancanza di coraggio – non è stato ancora rivelato.
Allora, invece che 'sconclusionato', lo definirei ancora una volta 'tentativo', come è del resto dei miei progetti più recenti, perché gira intorno alle varie soluzioni possibili per identificarne le generatrici e allo stesso tempo, mettendole in tentazione, le spinge ad affiorare.**

The brackets of the Client

**As one knows, brackets have wings that vibrate in the air when they beat, opening different cracks to those one have might expected: devastating cyclones in tropical forests, an endless calm in the Sargasso Sea, the sudden melting of icebergs, dazzling magnetic fields.
Brackets should therefore be used in moderation and for their distorting power.
But they should never be used when the meaning is to remain fixed and rigid, above all when concluding.**

**Some of the following paragraphs are enclosed in brackets, which indicates a variable interpretation of meaning.
Otherwise they are preceded by five dots, denoting unequivocal meaning.**

•••••

From the time human beings started to construct spaces via intermediaries, there have been three key figures among the numerous protagonists which make up an architectural event: the Client, the Designer and the Constructor.
The Designer organises and gives spatial form to the Client's needs and strives to ensure that the materialisation of the work proceeds in the most competent manner, with the maximum correspondence between means and ends, without economic waste, with significant expressive results and therefore representative of who commissioned the work.
The Designer is therefore, by definition, on the Client's side and, in the event of a dispute, puts pressure on the Constructor so as to correct or balance any errors committed.
The Client, in turn, trusts that the Designer knows how to complete the work, for the same reasons for which he chose him. In the trust given, the ability to interpret and assign the work a designer role is also included. Client and Designer therefore enter a relationship of reciprocal seduction that tends to unify them. But it is not a given that they will succeed in arriving at unification, at the un-melting identity. The Designer has to "design" the Client and vice

versa, in a dialogue of intense confrontation, the memory of which continues even after it has faded away.

•••••

One evening in Fabriano, in one of the interjections he deliberately consigned to the memory of his contemporaries, Carlo Bo, chancellor of the University of Urbino, said he knew that in the future he would be remembered not so much for his literary discoveries as much as for the new pieces of architecture he had had constructed in Urbino to modernise it.
It was without doubt a long thought that also guided Duke Federico of Montefeltro when he stated that the ingenious political and cultural reforms he was impressing on Urbino's institutions would not have enduring foundations if they did not occur parallel to a physical transformation of the city and the territory.
This, together with the new institutions, was to forever connect his name, face and astounding nose to the Torricini, the Palazzo Ducale, San Bernardino and Santa Chiara. It was through these architectural works that he "designed" and commissioned the architects and artists of Urbino's great Renaissance adventure.

I should have enclosed this paragraph in brackets as the following one, to better impress it in the memory of the reader because it is undoubtedly an anachronistic emergence but nonetheless memorable. It is an event that, for its impossibility of repetition, generates nostalgia and unbearable imbalance. Instead I did not use brackets to conserve a presence that continues to float in the text.

{ When the last tile was placed on the roof, the master builder raised the flag and the building site stopped.
The masons, carpenters and short cloaks climbed up onto the scaffolding and, as in the paintings of Léger, they assembled together in the centre of the scene; some with their legs dangling, others standing, others with tensed biceps and wrists pressed against the bars.
The Client could be recognised in the background because he was wearing more clothes than the others. He had a jacket and a striped heavy cotton shirt under his waistcoat.
The thinnest man, with a wiry beard and a trilby, could have been the Designer. The silence would soon have been broken, maybe with a signal from the Client, and everybody would have climbed down with long strides towards the shelter where shortly after they would have put on the pasta and grilled the steaks. }

**Scenes like these no longer happen. This is because building sites are no longer working communities of mutual support, or anarchic as they sometimes were.
The Client underlined his singularity even when signing the notices of his initiatives, so they would not be confused with those of others and be freely declared for their quality. Their quality, on the other hand, was anchored to the products that continued to be improved and refined, in the conviction that their improvement would contribute to better the world.
Today Clients have become Financiers that circulate money and ignore the products that sustain them.
They are bureaucrats in transit, interchangeable managing directors, unidentifiable outside the successes of their performances. On the building site, instead of workers who knew how to do everything there are now pieceworkers, instead of carpenters there are panel installers, instead of dousing tanks mobile cement-mixers etc.
What about the Designers?
They design in the abstract, outside of context, always and everywhere in the same way, taking their cue from magazines, one borrowed idea at a time.
This is unless there is a "meeting" between two personalities that for mysterious reasons believe what they are dedicated to is a cultural and civic commitment of fundamental importance, a sign that will remain in time and carry their name. In this event the Designer, through a careful game of seduction that is among the more subtle and legitimate ingredients of the architect's profession, will start to design the Client.
In the last hundred years this "meeting" has sometimes produced surprising results, but it happens ever more infrequently. In reality the Client has almost disappeared and this has put in crisis architecture's capacity to register and direct the transformations in progress.
If there is no Client or he does not have a concrete presence the Designer designs him as a metaphor of himself, equipped with his own virtues and defects.
At most the Designer chooses him according to motivations and coherence of effects but not because he completely empathises.
Even the design of the Client is now not enough. The Client to be designed, and to in turn design the Designer, must be constantly involved and exercise a determining role.**

The two following paragraphs will be in brackets, being the first and only exemplary strength in the history of humanity.

•••••

An intelligent and accurate book by Ross King, published recently in an Italian version, reveals all the details of forty years of research on the Cupola of Santa Maria del Fiore by Brunelleschi (designer) and the Contrada della Lana (client). Both designed complex structures and translated them into real models displayed to the townspeople in the square; they chose marble slabs on the Apuane Alps and large trunks of fir trees in Slovenia; both endlessly debated the proposals and tried to give theoretical foundations to their experimental intuitions in order to be reassured.

{ Other such fascinating examples of unification have not since occurred: the entire city, as well as those directly involved. It was in fact the beginning of a great culture that characterised Western European civilisation for the next four centuries. }

The third argument is among the most dubious and contradictory in its substance. It can become confused with patronage or vanity to promote works that, in spite of having opposite values, give prestige to those who own them.

{ With the Papacy at Avignon and cruel massacres of Albigenses taking place, Urban VIII encouraged both Bernini and Borromini while excommunicating Galileo. At the height of Counter-Reformist delirium he proposed on equal footing to his subjects both the obscene and prodigious public climax of Santa Teresa as well as the iconoclastic anger of the Collegio di Propaganda Fide that was already inclined towards the sword held firm by its most faithful servants. }

The next argument is outside brackets in order to be completely clear.

•••••

Designing the Client has also become a rarity. The time has arrived to "entirely re-design the whole commission", which means revealing deep down what it is about the design that is still interesting for humankind and what is not because it produces deception and monsters.
It is a question of rethinking everything, identifying and distinguishing the needs created by real needs, whose Clients do not exist or are too weak to be considered.
It is this geography that needs to be overturned, together with the telescopes, false points of view and partial judgments.
This must be done to create another geography that is a real way out of the catastrophes surrounding us.

There are three images I would like to propose among those that frequently surround me and I put all within one sequence of brackets, which are rigid, but at the same time – being brackets – are equally capable of sudden and unexpected distortions.

{ One day Le Corbusier was sitting at a table near ours at the Zattere, and maybe he was bored because he didn't say much and looked around suspiciously. But after a while a ship entered the San Giorgio Canal and he stood up, looked at it and said, "C'est pour cause!" and sat down again.
What he meant to say on that lazy afternoon in the fifties remains a mystery. But I think he was expressing his surprise at how the lightness of the chimney flues and rigging cables intertwined with an ornate Gothic style similar to the buildings. }

{ A crowd of barefooted men gather oily mackerel at the edges of their fields and press them into baskets of seaweed or raffia and then empty them into ditches close to the shore.
In this way they try to protect their gardens, their tiny nurseries and nets. It is a job without Commission because it is casual, unpredictable and woeful. Meanwhile the oil tanker shipwrecked on the rocks continues to leak hundreds of tons of crude oil onto the Normandy coast and the real Clients already calmly discuss rights at the stern of the ship. }

{ Cruise ships have become horrible monsters. They have reached enormous proportions that no past urban fabric can support. As for use, they are large collections of residences, each autonomous, free of ownership and market ties and as aggressive in language as they deem necessary. Every passage is a morphological and functional catastrophe because their crude entrance into the delicate and sensitive scene of Venice shatters and ridicules it.
But the ships continue to arrogantly come and go because their owners have declared that they will not change course because their passengers would not be able to see the Doge's Palace in front of them from Saint Mark's Canal when arriving in Venice.
So they lie down on their verandas, look absent-mindedly at the Palazzo, gondolas, gondoliers, tourists and ferryboats, and they continue to throw disgusting cigar butts towards the square. }

**It remains to be asked why all three images have the sea as their background.
Maybe it is because the sea is immense, without end and polymorphous. It is the place where the illusory Commission spreads preventing the real Clients from emerging, keeping them in an eternal, suffocating mirage.**

**With these last arguments closed in adjoining brackets, I could say that my writing is finished. I am certain that to some it might appear rambling and incoherent, in the sense that it does not lead to a solid or clear conclusion.
But I think that even though the ties between the various parts are deliberately not strong, incoherent is not the right word.
With the pieces I have recently written for this review, I am searching for an inclusive way to speak about architecture that brings together every symptom it encounters along its path, uniting it with others already encountered or giving it up together with those from which no interesting meaning has been drawn.
The aim is not to provide a univocal solution, but rather to deeply penetrate, encircle and strike it in its most uncertain aspects, put it to the test, lead it to state the already stated along with the other that is not there but, for limited commitment (or lack of courage) has not yet been revealed.
This is why instead of "incoherent" I would once again define it as "tentative", as are the rest of my most recent projects, because it circles the various possible solutions to identify generators and at the same time, by putting them in temptation, forces them to surface.**

Giancarlo De Carlo
Nato nel 1919 a Genova, vive e lavora a Milano. Autore di saggi e libri, De Carlo è protagonista di una lunga esperienza progettuale esercitata in molte città europee.

Giancarlo De Carlo
Born in 1919 in Genoa, De Carlo lives and works in Milan. The author of essays and books, he has been actively involved in many design projects around Europe.

Progetto/Project:
Croatialand – parco a tema/theme park
Progettista/Architect:
Željko Kovačić
Collaboratore/Collaborator:
Lana Krpina
Localizzazione/Site:
Korenica
Completamento progetto/Project completion:
2000
Finanziatore/Investor:
Edo Maržić
Dimensioni lotto/Site area:
60.000 m²

Croatia
Un fertile ritardo?
A fertile delay?

A cura di/Edited by
Matteo Ghidoni, Ivana Katuric
Con un testo di/With a text by
Vedran Mimica

Grandi centri commerciali, nebulose di piccole abitazioni unifamiliari, alberghi giganteschi lungo le coste, abusivismo selvaggio, programmi di privatizzazione delle isole, erosione dello spazio pubblico. Per certi versi, sembrerebbe che quanto sta accadendo in Croazia e in molti altri Paesi dell'ex Est europeo sia la replica – con trent'anni di ritardo – dei processi che hanno violentemente trasformato i territori dell'Europa occidentale . E che, dunque, sia cruciale oggi per la scena culturale e artistica croata studiare gli errori e le debolezze mostrati dai vicini Paesi dell'antica Europa nei confronti delle energie del mercato immobiliare. Per evitare di ripeterli. Eppure, l'idea di un "ritardo fertile" tra est e ovest europei non sembra del tutto convincente. Osservando i 450 progetti presentati per il 38° Salon dell'Architettura di Zagabria (di cui *Domus* presenta qui una selezione), verrebbe piuttosto da pensare che non si è abbastanza riflettuto sull'eredità effettiva di cinquant'anni di comunismo. E sulla possibilità di un "diverso tragitto" per i territori e le città dei Paesi dell'est Europa, come sostiene il critico e curatore russo Boris Groys.

Large shopping centres, galaxies of small suburban dwellings, gigantic hotels along the coast, rampant illegal building, plans to privatise islands, the erosion of public space. In some ways, it would seem that what is occurring in Croatia and many other countries in Eastern Europe is a repetition – with a thirty year time delay – of the process that violently transformed the territory of western Europe. It is therefore crucial today for the Croatian cultural and artistic world to study the errors and weaknesses revealed in the neighbouring countries of western Europe in relation to the dynamics of the property market, in order to avoid repeating them. Nevertheless, the notion of a "fertile delay" between east and west Europe does not seem altogether convincing. Looking at the 450 projects presented for the 38th Architecture Salon in Zagreb (a selection of which Domus presents here), one sooner come to the conclusion that it has not reflected enough on the effective legacy of 50 years of communism. Or on the true potential of an "alternative route" for the countries of Eastern Europe; a view held by Russian critic and curator Boris Groys.

Lista dei partecipanti al workshop/
List of participants
Adam Baricevic (Antrakt Lab – Zagabria)
Luciano Basauri (Architetto/Architect)
Sasa Begovic/3LHD (Architetto/Architect)
Dafne Berc (Architetto/Architect)
Nada Beros (Critica d'arte, Curatrice del Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria/Art critic, curator of the Museum of Contemporary Art of Zagreb)
Zeljko Blaca (MAMA institute –0 Zagreb)
Damir Blazevic (Platforma 9.81 – Zagreb)
Nada Buric (Architetto, giornalista/Architect, journalist)
Teodor Celakovski (MAMA institute – Zagreb)
Ivica Covic (Architetto/Architect)
Boris Groys (Filosofo, critico, curatore/Philosopher, critic, curator)
Zdravko Krasic (Architetto/Architect)
Blaz Kriznik (IAAC institute – Barcelona)
Kata Marunica (Antrakt Lab – Zagreb)
Vedran Mimica (Vice-Dean, Berlage Institute School of Architecture – Rotterdam)
Petar Miskovic (Architetto/Architect)
Jerolim Mladinov (Antrakt Lab – Zagreb)
Sasa Randic (Architetto, presidente dell'ordine degli architetti/Architect, president of the Institute of Architects – Zagreb)
Helena Njiric (Architetto/Architect)
Hrvoje Njiric (Architetto/Architect)
Lea Pelivan (Architetto/Architect)
Dinko Peracic (Platforma 9.81 – Zagreb)
Toma Plejic (Architetto/Architect)
Nikola Radeljkovic (Designer)
Nenad Romic Marcell (MAMA institute – Zagreb)
Marko Sancanin (Platforma 9.81 – Zagreb)
Miranda Veljacic (Platforma 9.81 – Zagreb)
Tonci Zarnic (Architetto/Architect)
Stefano Boeri, Matteo Ghidoni, Ivana Katuric (Domus)

Boris Groys
Nel periodo intercorso tra i suoi studi in filosofia e matematica all'Università di Leningrado e la sua emigrazione dall'Unione Sovitica per la Repubblica Federale Tedesca, é stato docente in varie università russe. Successivamente é stato chiamato come visiting professor dalla University of Pennsylvania e dalla University of Southern California. Dal 1994, Groys é stato professore di filosofia, sotria dell'arte e teoria dei media presso la Hochschule für Gestaltung a Karlsruhe. Groys é diventato celebre innanzitutto per i suoi saggi sulla storia della cultura e dell'arte russe del 20° secolo e per la sua interpretazione dela cultura sovietica come as "Gesamtkunstwerk Stalin" ('Stalin as la sintesi delle arti').
Gli interessi di ricerca di Groys sono incentrati sulle avanguardie russe, l'arte del periodo staliniano e l'estetica e i presupposti concettuali del periodo post-comunista. La sua più recente publicazione , Topologie der Kunst ('La topologia dell'arte') propone un nuovo approccio all'arte contemporanea nell'ambito delle relazioni tra lo spazio interno delle istituzioni museali e il loro intorno urbano. Groys é attivo anche come artista. Il suo film-video presentazione The Art Judgement Show é stato proiettato nel 2001 a Lubiana e nel 2002 a Bruxelles e Berlino. Per l'esposizione "Iconoclash" presso il Center for Art and Media, ha concepito una video-installazione concettuale dal titolo "Iconoclastic Delights" (2002).

In queste pagine: immagini dei due workshop tenuti a Zagabria nel novembre 2003 e febbraio 2004; pagina a fronte, sulla destra, Boris Groys

Il socialismo come installazione totale

Domus Osservando i progetti presentati al Salone di Zagabria, sembra che prevalga la tentazione di rincorrere alcuni degli atteggiamenti stilistici e dei temi progettuali perseguiti in questi ultimi anni nei paesi dell'Europa occidentale. Non c'è dubbio che molte delle problematiche che riconosciamo oggi nel territorio croato – e fra tutte, la frammentazione della proprietà privata e dei soggetti immobiliari, la privatizzazione degli spazi collettivi – assomiglino a quelle che hanno cambiato 20 o 30 anni fa i paesaggi delle città francesi, tedesche, italiane. Ma la domanda è: perché non cercare di imparare dagli errori occidentali? C'è un modo per rendere fertile il ritardo accumulato dai Paesi dell'est europeo?

Boris Groys Parlando con amici russi ed est-europei, mi capita spesso di sentirli dire che il comunismo è stato un'interruzione nello sviluppo delle società durante il secolo scorso; una sorta di ritardo o di 'intervallo' che ha cancellato le tradizioni e le specificità nazionali. Addirittura, si potrebbe sostenere che quello che succede oggi è una sorta di cancellazione delle cancellazioni operate dal comunismo. Dovremmo insomma distruggere e cancellare la memoria del comunismo e i suoi lasciti nel territorio perché il comunismo è stato esso stesso distruttivo. È un punto di vista interessante, ma in un certo senso genericamente stalinista. Se infatti ci ricordiamo delle discussioni in Unione Sovietica negli anni Venti e Trenta, al tempo della transizione dalle avanguardie classiche allo stalinismo, i teorici della cultura staliniana usavano proprio le stesse motivazioni quando si scagliavano contro le avanguardie perché erano una rimozione delle tradizioni locali.

Dunque, in un certo senso, si potrebbe dire che la retorica post-perestrojka e post-comunista di rivitalizzazione delle tradizioni nazionali è una sorta di replica dell'ideologia staliniana. E questo mi insospettisce molto, perché non dovremmo intendere il comunismo come un periodo di ritardo e di non esistenza.

Domus Come dovremmo allora interpretare l'eredità lasciata nel territorio dal periodo comunista?

Boris Groys Provate a considerare il comunismo come una sorta di installazione. E immaginate cosa potrebbe succedere a una bottiglia di Coca Cola che venisse spostata dall'opera di Andy Warhol al Museum of Modern Art di New York e messa in un supermercato: perderebbe tutto il suo significato.

È proprio quello che è accaduto al mondo comunista, perché non è stato capace di produrre oggetti esotici e localmente peculiari. Tutti gli spazi, tutti gli oggetti e le istituzioni del comunismo erano banali o triviali. Nonostante la sua potenza, il comunismo non ci ha lasciato nulla di confrontabile con le piramidi egizie. Le uniche cose completamente originali sono state le modalità di costruzione e l'uso degli spazi collettivi. Dovremmo ragionare sul periodo comunista, non solo come un fattore di ritardo nei confronti dello sviluppo economico in stile occidentale e neoliberista, ma anche come una sorta di peculiare forma di organizzazione e invenzione degli spazi pubblici. E dovremmo ragionare su come rivitalizzare questi spazi pubblici.

Platforma 9.81 Pensi davvero che l'eredità dell'esperienza comunista possa essere resa fertilmente operativa?

Boris Groys Penso di sì. Oggi nei confronti dell'eredità del comunismo disponiamo di una Utopia completa, perché finalmente ne siamo fuoriusciti. E questo è esattamente ciò che può rendere questa esperienza davvero operativa.

Qualche anno fa Santiago Serra, un artista messicano, aveva organizzato un evento a Barcellona, invitando molte persone a parteciparvi. Poi, però, l'evento era stato improvvisamente e intenzionalmente cancellato. Ma Serra – consapevolmente – aveva organizzato uno spazio apposito dove mettere in scena le loro lamentele. Credo che questo sia un buon esempio di cosa io intenda per un percorso completo di ingresso e uscita da una Utopia. Se pensiamo alla letteratura utopica in generale – da Platone a oggi – possiamo notare che si è sempre basata su un doppio movimento: di ingresso e uscita dall'Utopia.

Questo passaggio di entrata e uscita nel comunismo è qualcosa che appartiene alla nostra esperienza post-comunista, e che dovrebbe essere inteso come un completamento dell'esperienza comunista stessa. Un'esperienza estetica collettiva, un'estasi emotiva collettiva.

Essendone usciti, abbiamo portato a completamento l'Utopia. E oggi disponiamo dell'Utopia come fosse uno strumento tecnico; dimenticarlo, rimuoverlo significherebbe dimenticare di sapere come gestire un'esperienza utopica...

Platforma 9.81 Quello che stiamo sperimentando in questi anni in Croazia è l'entrata nel mercato immobiliare di un nuovo tipo di spazio pubblico: uno spazio pubblico 'produttivo', che deve generare profitto e beni materiali e che tuttavia non può competere con i grandi centri commerciali...

Boris Groys Il problema è il concetto di spazio pubblico. Se guardiamo a quello che succede nell'Europa occidentale, per esempio in Germania o in Francia, osserviamo un processo di privatizzazione dello spazio pubblico che opera su diversi livelli: ferrovie, poste, autostrade e diverse istituzioni pubbliche, comprese le prigioni. Questo processo di privatizzazione accompagna il cambiamento dello spazio pubblico da spazio reale a spazio virtuale. Sono due processi interconnessi.

Potremmo parlare di transizione dal comunismo al post-comunismo in

Boris Groys
Between his study of philosophy and mathematics at the University of Leningrad until his emigration from the Soviet Union to the Federal Republic of Germany in 1981, he held various academic positions in Russia. Subsequently he has held appointments as a Visiting Professor at the University of Pennsylvania and the University of Southern California . Since 1994 Groys has been Professor of Philosophy, Art History and Media Theory at the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe (The State Academy for Design in Karlsruhe). Groys became known primarily for his essays on Russian intellectual history and art of the twentieth century and for his interpretation of Soviet culture as "Gesamtkunstwerk Stalin" ('Stalin as The Synthesis of the Arts'). Groys' research interests are centered on the Russian avant-garde, the art of Stalinism, and the aesthetic and intellectual concepts of post-communism. His recently published book, Topologie der Kunst ('The Topology of Art'), proposes a new approach to (contemporary) art in the context of the relation between a museum's internal space and its everyday surroundings. Groys is also a productive artist in his own right. His film and video presentation, The Art Judgement Show, was screened in 2001 in Ljubljana and in 2002 in Brussels and Berlin. He conceived the film essay "Iconoclastic Delights" (2002) for the exhibition "Iconoclash" in the Center for Art and Media.

On these pages: photographs of the two workshops held in Zagreb in November 2003 and February 2004; on the right, Boris Groys

Progetto/Project:
Ampliamento della Facoltà tecnica/
Annex to the Technical Faculty
Progettista/Architect:
Saša Randić, Idis Turato
Collaboratore/Collaborator:
Leora Dražul, Janja Zovko,
Marko Derenčinović
Localizzazione/Site:
Rijeka
Completamento progetto/
Project completion:
2001
Realizzazione/Completion:
2003
Finanziatore/Investor:
Facoltà tecnica dell'Università di
Rijeka/Technical Faculty of the University
in Rijeka

Dimensioni lotto/Site area:
4.640 m^2
Superficie lorda/Gross surface area:
14.955 m^2 (3.000 m^2 ampliamento/annex)
Volume/Volume:
52.000 m^3
Costi costruzione/Construction costs
(EUR/m^2):
600

termini analoghi. Il comunismo è stato uno dei modi di organizzare i processi produttivi nelle condizioni della cultura industriale nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo. La transizione dal comunismo al post-comunismo deve essere intesa come una parte della più generale transizione dalla società industriale alla società post-industriale e dallo spazio pubblico reale allo spazio pubblico virtuale, basato sulle tecnologie dell'informazione.

Il secondo aspetto da considerare è che noi continuiamo a intendere lo spazio pubblico come qualcosa di immutabile. Eppure lo spazio pubblico non è qualcosa che esiste oggettivamente nella civiltà contemporanea; è piuttosto un evento che è stato allestito: ci si entra e poi si esce.

Dovremmo insomma pensare di più agli spazi pubblici in termini di tempo. Se lo facessimo, vedremmo immediatamente come questa 'temporalizzazione' degli spazi pubblici avvenga a tutti i livelli, che si tratti di spazi interni – come i musei – o esterni.

Da questo punto di vista, il comunismo è stato un modello interessante, proprio perché lì lo spazio pubblico è stato sempre una realtà limitata nel tempo. Il socialismo è stato un modello interessante di creazione di spazi pubblici temporanei e collettivisti, che non possono essere stabili, perché in quel caso diverrebbero subito democratici.

Domus Come avviene questa trasformazione in senso 'temporale' degli spazi pubblici?

Boris Groys Non conosco a fondo la situazione della Croazia, ma sto curando una ricerca dal titolo "La condizione post-comunista" che indaga proprio quello che è successo in tutti i paesi dell'est Europa dopo il collasso del comunismo. La mia impressione è che lo spazio pubblico stia trasformandosi da uno spazio materiale e architettonico verso uno spazio virtuale gestito dalle tecnologie dell'informazione.

Ma soprattutto, credo che oggi abbiamo a che fare con un processo di 'estetizzazione' dello spazio pubblico; con la sua rifunzionalizzazione in termini estetici. Questo mi ricorda una osservazione molto acuta di Carl Schmidt in cui sosteneva che l'estetizzazione segnala il passaggio dall'ideologia al mercato. Nel suo lavoro, Schmidt guardava alla risignificazione delle chiese cattoliche in Italia, Francia e Germania, che da luoghi religiosi si trasformavano in un nuovo tipo di spazi museali. Le strutture e i simboli della religiosità restavano, ma diventavano una possibilità in più entro il sistema del turismo, della fruizione estetica e dell'intrattenimento.

Domus E quale sarebbe in un simile scenario il ruolo dell'architettura? E quello dell'arte?

Boris Groys L'arte e gli artisti spesso contribuiscono alla rifunzionalizzazione dello spazio pubblico come spazio di fruizione estetica. I luoghi colonizzati dall'arte (pensiamo alle fabbriche dismesse) restano in un certo senso degli spazi pubblici in quanto luoghi dove si svolgono libere discussioni ci si organizza anche in opposizione e resistenza alle forze governative. Si usa la loro nuova natura estetica per organizzare attività politiche e sociali indipendenti, grazie al fatto che l'arte mantiene una posizione privilegiata sia nelle società occidentali che in quelle orientali.

Così come è accaduto nelle chiese, abbiamo una combinazione tra la sfera religiosa, l'uso politico e la fruizione estetica dello spazio. E la fruizione estetica opera come una legittimazione generale, che offre allo spazio una sorta di immunità nei confronti della neutralizzazione neoliberista e triviale.

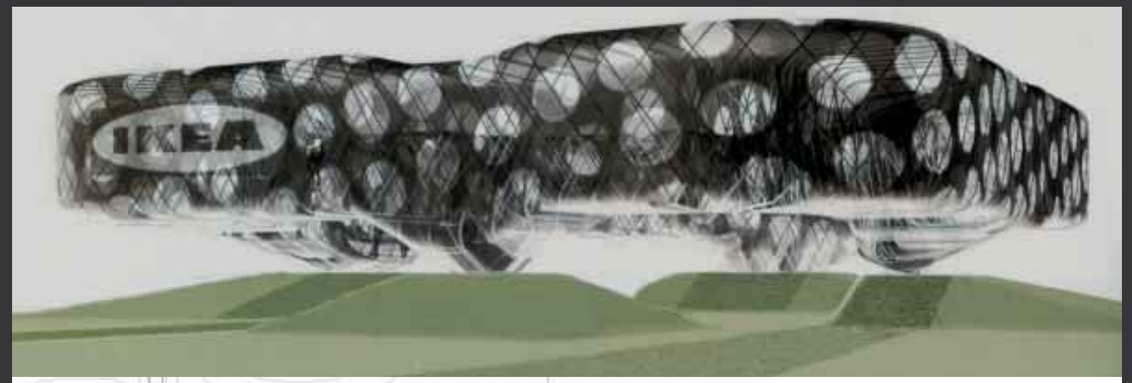
Blaz Kriznik Le tue idee valgono anche per la situazione culturale in Bulgaria. Generalizzando, si potrebbe dire che oggi in Bulgaria ci sono solo due culture: turbo-folk, non-turbo-folk.

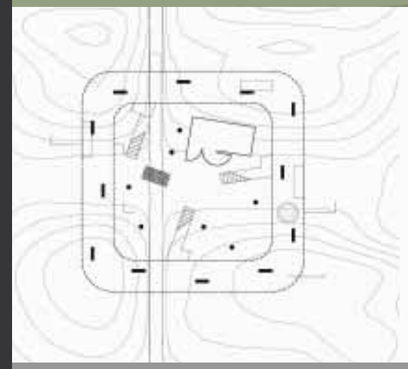
È un dualismo causato dal fatto che durante il periodo buio del comunismo non si è potuta sviluppare una riflessione estetica autonoma e articolata. E con l'arrivo del capitalismo liberale, non siamo stati capaci di articolare un livello estetico sufficiente. E così oggi, per esempio a Plodvdiv, la seconda città della Bulgaria, ci sono posti dove puoi ascoltare solo due tipi di musica: o turbo-folk o non-turbo-folk. Ma questo non accade nello spazio, dove le due culture coesistono. Può darsi che queste differenti culture sull'uso dello spazio nelle città balcaniche appartengano a una tradizione balcanica, che è cominciata prima del comunismo, che poi si è interrotta e che oggi sta riapparendo in una forma diversa?

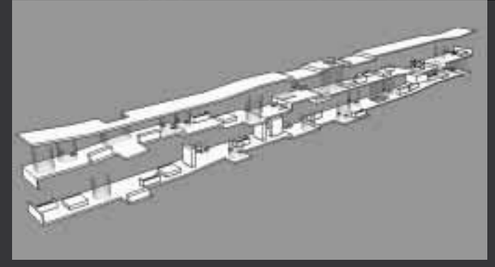
Boris Groys Insisto sul fatto che non dovremmo prestare attenzione solo agli aspetti negativi del comunismo come fonti di un ritardo rispetto al mondo occidentale, ma anche alla sua capacità di creare spazi pubblici e di fruizione estetica al di fuori dei circuiti dell'informazione e della civilizzazione occidentale. È davvero affascinante notare quanti artisti oggi usino il potenziale proveniente dal periodo comunista e socialista per organizzare gli spazi sociali e politici del loro lavoro.

Ricordo gli appartamenti dei dissidenti russi negli anni Sessanta, dove potevi trovare la *Bibbia*, il *Kamasutra*, *Playboy*, *Mein Kampf*, John Lennon: proprio tutto quello che era proibito. Raccogliere il proibito era un modo di essere uniti. Questo processo di auto-differenziazione è stato molto forte ed è durato a lungo, al punto che solo dopo venti o trent'anni le persone che ammiravano il *Mein Kampf* hanno capito di che testo si trattava realmente.

Penso che la differenziazione sia una cosa positiva, diversa dalla privatizzazione. Attraverso progetti sociali, artistici e politici capaci di riunire spazi e organizzare eventi, si può creare una situazione temporanea di spazio pubblico, dove tutti possono partecipare e stare insieme, nonostante ciascuno voglia cose molto diverse tra loro. Ma qual è il luogo in cui sono veramente unite? È uno spazio pubblico, è uno spazio integrato, è uno spazio che va oltre la loro diversificazione? In fondo, come appare chiaro se guardiamo la gene-

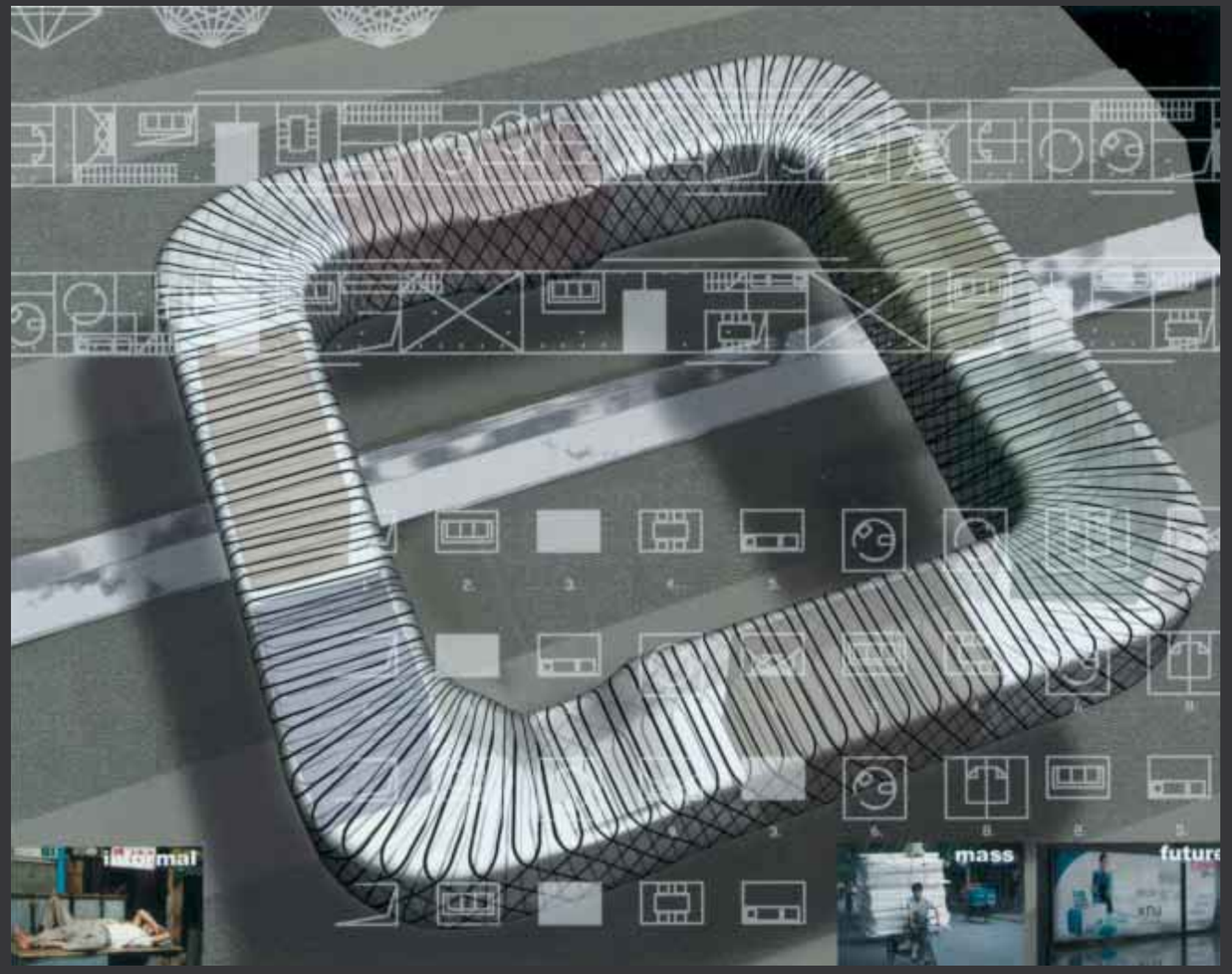






Progetto/Project:
Share_or_die.com
(Una costruzione di mille mani/
A construction of one thousand hands)
Progettista/Architect:
Njirić + arhitekti
Localizzazione/Site:
Nanjing-Pearl Spring Lake, Cina/China
Realizzazione/Completion:
2004–2005
Finanziatore/Investor:
CIPEA, Nanjing
Dimensioni lotto/Site area:
0,5 ha

Superficie lorda/Gross surface area:
500 m²
Volume/Volume:
1.300 m³
Costi costruzione previsti/
Planned construction costs :
RMB 2.000.000



razione cresciuta sotto il comunismo, tutti i dissidenti vivevano in una sorta di spazio unificato...

Hrvoje Njirić I croati non si sono mai considerati parte integrante del blocco comunista orientale; noi oggi non possiamo parlare di un "periodo buio", perché non lo abbiamo mai considerato in questi termini. Ci sono molti processi accaduti in Croazia che non hanno investito la Bulgaria, la Slovenia o gli altri Stati della regione (e specialmente la Russia). Anche in termini di pianificazione, le politiche croate erano molto chiare: c'era la possibilità di appropriarsi di terreni e si poteva agire con grande libertà. Ma, d'altro canto, c'era anche una politica che impediva alle aziende multinazionali come la Shell di stabilirsi sulla costa adriatica e di costruire autostrade ed enormi complessi alberghieri. Si trattava di una decisione politica del governo quasi proto-ecologica, che ha ancora oggi dei risvolti positivi.

E non dobbiamo dimenticare che in Croazia, in termini di architettura, abbiamo avuto un periodo molto prolifico negli anni Cinquanta e Sessanta; penso che nessuno di noi, nati negli anni Sessanta o successivamente, abbia sentito e subito una vera repressione; forse è stata avvertita relativamente ad alcune libertà personali, ma non nel senso di assenza o riduzione del welfare sociale. Il nostro principale problema politico era piuttosto dato dalle relazioni con i serbi e con coloro che ci avevano impedito uno sviluppo adeguato.

Ma oggi mi rendo conto che abbiamo una realtà completamente diversa: non abbiamo più dei principi politici da seguire, anzi, abbiamo solo a che fare con le logiche del denaro. A Zagabria – per esempio – c'era una piazza intitolata a un famoso architetto degli anni Sessanta (piazza Ibler), che è stata cancellata dal progetto di una multinazionale canadese che intende realizzare un grande centro commerciale. Si tratta di una forma di 'urbicidio', e ha un legame diretto con le decisioni politiche del governo. Ci sono molti esempi di urbicidio anche nel turismo costiero, dove investitori stranieri stanno costruendo grandi complessi alberghieri.

Forse dovremmo parlare di "spazio urbano" come qualcosa che è stato incorporato nella nostra storia nazionale e poi ci è stato espropriato. La Croazia – in quanto nazione fatta di città, specialmente sulla costa – è infatti sempre stata caratterizzata da una forte cultura urbana. Ma allo stesso tempo, con la recente proliferazione del turismo, c'è stato un forte cambiamento nell'uso degli spazi pubblici. In estate, i cittadini devono abbandonare i luoghi che occupano in inverno: c'è uno spostamento verso la periferia delle città costiere, mentre i turisti occupano i principali spazi pubblici centrali. Si tratta di vere e proprie 'micro-migrazioni' all'interno dei tessuti urbani storici.

Per questo, sono d'accordo con Boris Groys quando parla di temporalità: anche i nostri spazi urbani sono situazioni variabili e modificabili, dato che i turisti vanno e vengono.

Boris Groys È interessante quest'idea secondo la quale – sul piano pratico – il turismo ha preso il posto del comunismo. In effetti, lo spazio pubblico è oggi in molti casi proprio lo spazio visitato e definito dai turisti, e il turismo ha una caratteristica sovranazionale simile al comunismo. La sostituzione del comunismo con il turismo è un fenomeno interessante, di cui ho parlato in alcuni miei testi.

Quello che ho cercato di suggerire era di riusare lo spazio turistico, e – almeno temporaneamente – di organizzarlo come se si trattasse di uno spazio pubblico per i locali. Altrimenti si rischia di mantenere questa distinzione – oggi comune a molti Paesi – tra uno spazio pubblico per i turisti e uno spazio privato per i locali, che non è certo la soluzione urbana migliore.

Hrvoje Njirić C'è anche un'altra questione che riguarda la generazione dello spazio urbano. Oggi ci rendiamo conto che, come architetti, non siamo in grado di condizionare davvero lo sviluppo dello spazio urbano. Ma, se siamo abbastanza fortunati da avere a disposizione un grande lotto, possiamo far sì che il nostro edificio dia un piccolo contributo alla rete degli spazi urbani. Anche degli spazi pubblici. E non a caso questo è il tipo di strategia che l'attuale generazione di architetti croati sembra aver adottato, anche perché siamo diventati abbastanza scettici sul potere effettivo della pianificazione urbanistica, che dovrebbe avere come primo compito proprio quello di generare lo spazio pubblico.

Si tratta di una strategia nascosta, ma rintracciabile in molti progetti che producono una sorta di micro-urbanità nei propri lotti. Noi, disponendo di un apparato sufficiente per interferire in un dominio strettamente politico come quello della pianificazione, siamo costretti ad applicare queste tattiche di guerriglia e a operare provocando una serie di piccolissimi impatti sul tessuto urbano.

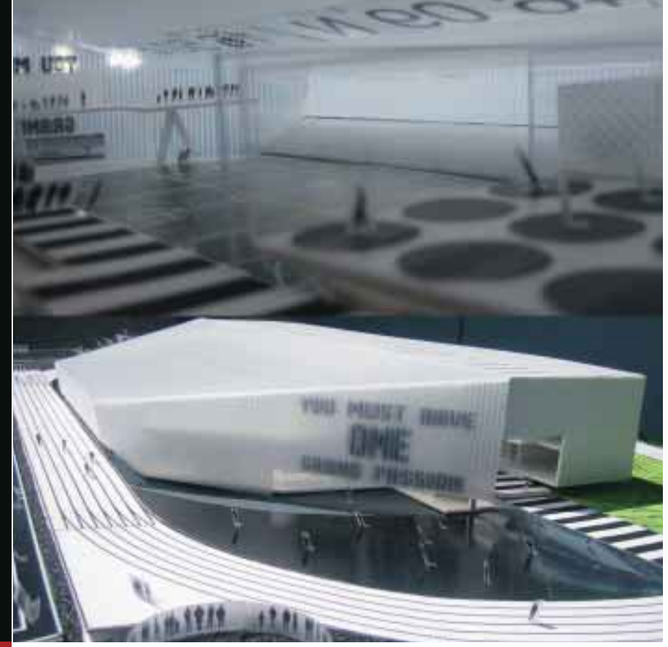
Saša Randić L'idea dell''esteticizzazione' è interessante, al punto che, parlando di arte visiva, si potrebbe addirittura dire che il comunismo sia caduto a causa del suo brutto design.

È veramente strano come tutti gli altri generi artistici, tranne l'arte visiva, fossero al centro del comunismo in Russia. Un atteggiamento che ha influenzato anche il modo in cui è stato percepito lo spazio pubblico. Ma noi, in passato, non siamo stati in grado di capire il vero significato dello spazio pubblico, di capire quello che un parco giochi poteva rappresentare per i nostri bambini...

Boris Groys Ripensando a tutte le Utopie del passato, da Platone a Thomas More, si può dire che ci fosse solo una cosa totalmente proibita: il design. Thomas More dice che il design è l'introduzione di differenze artificiali dove non ne esistono. Un tavolo dovrebbe avere l'aspetto di un tavolo, e non dovrebbe sembrare diverso se non è veramente tale.

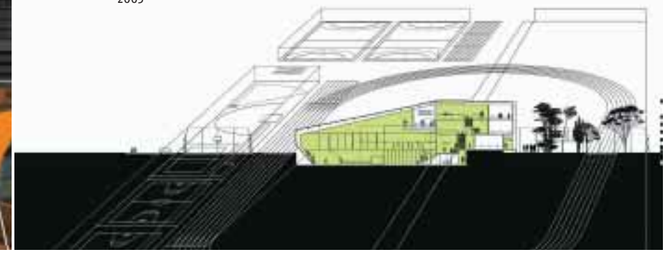
Progetto/Project:
Complesso residenziale
e per uffici Zagrad/
Zagrad residential-office complex
Progettista/Architect:
Saša Randić, Idis Turato
Collaboratori/Collaborators:
Leora Dražul, Siniša Glušica
Localizzazione/Site:
Rijeka
Completamento progetto/
Project completion:
2003

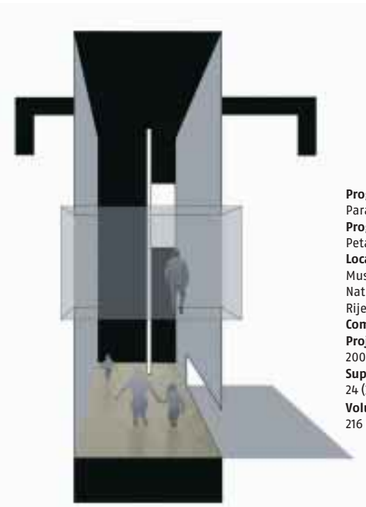
Realizzazione/Completion:
2004
Finanziatore/Investor:
Austrograd d.o.o. Rijeka
Dimensioni lotto/Site area:
7.000 m²
Superficie lorda/Gross surface area:
18.300 m² (+ 43000 m² garage)
Volume/Volume:
55.200 m³



Progetto/Project:
Impianto sportivo 46 09 N / 16 50
E/Gymnasium 46 09 N / 16 50 E .
Progetto di concorso (primo
premio/Competition project (1st prize)
Progettisti/Architects:
Lea Pelivan + Toma Plejić
Localizzazione/Site:
Koprivnica
Completamento progetto/Project
completion:
2003

Finanziatore/Investor:
Municipalità di/City of Koprivnica
Dimensioni lotto/Site area:
32.500 m²
Superficie lorda/Gross surface area:
9.000 m²
Volume/Volume:
52.000 m³
Costi costruzione
previsti/Plannedonstruction costs:
HRK 650.000.000





Progetto/Project:
Parasite
Progettista/Architect:
Petar Mišković
Localizzazione/Site:
Museo Nazionale della Rivoluzione/
National Revolution Museum,
Rijeka
Completamento progetto/
Project completion:
2000
Superficie/Site area:
24 (34) m²
Volume/Volume:
216 m³

Era esplicitamente proibito introdurre differenze e variazioni, che è ciò che il design fa per definizione. L'idea di Utopia è insomma basata sull'anti-design, anche se ovviamente il progetto di un anti-design può essere inteso come design. Questo è in fondo quello che intendo per 'estetizzazione'. Dal momento in cui consideriamo l'anti-design come design (così come l'anti-arte come arte) lo estetizziamo... ma questo non significa commercializzarlo.

Platforma 9.81 Non concordo con questa idea che l'arte visiva e l'architettura siano state mal rappresentate nell'ex Jugoslavia. Il rapporto dell'ex Stato con il modernismo era molto particolare rispetto agli altri Stati del blocco orientale, perché l'ex Jugoslavia – a metà tra Stalin e il mondo occidentale – aveva dovuto sviluppare un'identità visiva molto diversa da quella sovietica. Noi usavamo il vocabolario dell'architettura moderna. Il problema, semmai, era la standardizzazione dell'architettura e dell'arte.

Boris Groys Il non-design può a volte essere inteso come un design molto raffinato. Basti pensare a Zagabria e alla sua architettura minimalista, grigia, geometrica, avanguardista: veramente affascinante. La prima cosa che hanno fatto dopo la caduta del muro a Dresda e a Lipsia è stato ridipingere quei meravigliosi edifici grigi con colori orribili. Dopo di che hanno detto: "Che orrore, com'era bello quel grigio comunista!". Quindi hanno ripristinato il grigio originale...

Multimedia Institute Ti sembra paranoico rilevare l'intenzione da parte dell'Occidente verso l'est Europa di produrre nuove opportunità spaziali, come sta in fondo facendo *Domus* quando ragiona – senza esserne davvero coinvolta – sul potenziale insito in una situazione di confine? Forse – senza accorgecene – siamo già stati occidentalizzati...

Boris Groys Questo tipo di paranoia è comunque positiva. Ci porta a credere di essere l'oggetto del desiderio di qualcun altro e non invece – come in un certo senso è più verosimile – assolutamente non interessanti per l'Occidente. Anche perché in Germania e Francia l'unico argomento dei media è oggi la Cina, vista come un miliardo di possibili consumatori.

Non credo sia importante la questione se si sia già occidentalizzati o meno, perché la coabitazione di valori nati dal mercato e valori nati dalla comunicazione è un tratto fondamentale della civilizzazione occidentale. In Occidente il mercato è dominante, mentre nell'est i valori nati dalla comunicazione erano dominanti, anche se i valori nati dal mercato erano ben presenti. Non vedo un distanza significativa tra est ed ovest, ma piuttosto uno spostamento nel meccanismo di produzione dei valori. Non c'è una rottura, ma piuttosto due parti della stessa storia. La nostra origine ci porta ad essere più attenti ai valori nati dalla comunicazione rispetto ai nostri colleghi occidentali. Per fare un esempio, ho partecipato al progetto curato da Rem Koolhaas ad Harvard sulle città comuniste, ed era interessante rilevare come lui e gli altri ricercatori fossero ossessionati dai numeri, dai dati. Non parlavano mai di ideologia comunista, i valori del comunismo non erano neppure considerati. Quando ne ho chiesto a Koolhaas la ragione, mi ha risposto che voleva mantenere un chiaro sguardo occidentale, libero da dettagli superflui sul comunismo.

Era una prospettiva interessante, anche se molte cose si perdono, ad esempio non si può descrivere il sistema delle città comuniste dimenticando che era il palcoscenico per dimostrazioni pubbliche.

Domus In che senso un palcoscenico?

Boris Groys Lo spazio pubblico è sempre stato un teatro politico, un teatro del pensiero, dove si prendono le decisioni. Dopo tutto, anche il Parlamento è un teatro, che produce un certo tipo di spettacolo, offerto al pubblico dalla televisione. Credo insomma che dovremmo parlare di spazio pubblico come di una realtà effettiva, in cui accade qualcosa che attrae la gente e non in termini di proprietà giuridica definibile a priori. Stiamo parlando di una serie di diversi eventi e performance teatrali. Questo ci aiuta anche a considerare la questione filosofica della temporalità degli spazi pubblici. Che è data proprio dal carattere di performance del luogo, inteso non in termini di proprietà del suolo, ma in termini di effettiva interazione sociale.

Del resto, il socialismo è stato come una installazione totale, un teatro totale, senza distinzione tra proprietà privata e pubblica. Penso all'Unione Sovietica, alla Rivoluzione d'Ottobre nelle sue manifestazioni. Come nelle festività medievali che coinvolgevano l'intera città, l'intero Paese. Durante il socialismo, l'intero Paese era organizzato come uno spazio espositivo con poster e propaganda politica, e ogni cosa e ciascuno aveva una sua rilevanza politica e un suo significato ideologico. Noi abbiamo praticato l'esperienza di qualcosa che assomiglia molto all'idea di Kabakov di installazione totale, di uno spazio di coinvolgimento totale. Anche se guardiamo alle tradizioni dell'arte occidentale e orientale, notiamo da questo punto di vista delle grandi differenze. Con poche eccezioni, nell'arte occidentale ci si è sempre confrontati con la produzione di opere e atti da mettere in scena in un certo spazio, dato. Solo eccezionalmente, come è accaduto con Beuys, ci si è preoccupati di ridefinire quello spazio.

È interessante notare come gli artisti che vengono dall'est lo facciano invece immediatamente e spontaneamente, perché non possono semplicemente accettare lo spazio espositivo occidentale come se fosse il luogo naturale dove mettersi in scena con le proprie opere. Per loro si tratta quasi sempre di una condizione sfavorevole, perdente. La strategia vincente sarebbe piuttosto di ridefinire quello spazio espositivo come spazio sociale e politico. È un approccio non positivista, ideologico, alle cose e alle azioni. Del tutto diverso dal minimalismo o dal concettualismo occidentali, dove opere e azioni si identificano per se stesse.

Vedran Mimica

Don't cry Croatia
Inventiamo la realtà

Quando Rem Koolhaas ha presentato la timeline 1989–2003 sotto il regime del 'Sì' nel suo ultimo libro-rivista *Content* (Taschen 2004), un collage ha catturato la mia attenzione: le Spice Girls con in mano la bandiera europea sul ponte di Mostar, con sotto degli edifici in fiamme. E non c'è dubbio che, anche senza la viziosità prodotta grazie al ritocco photoshop di AM0, gli ultimi 14 anni siano stati davvero un "grande decennio per gli amanti degli sconvolgimenti". Nonostante sia "difficile da afferrare", l'immagine delle "Spice sul Ponte" è carica di significato. Si sarebbe potuto usare l'immagine dei cadaveri nei sacchi di plastica dell'ACNUR estratti dal "rifugio sicuro" di Srebrenica, o l'immagine dello stadio di calcio Kosevo a Sarajevo diventato un cimitero comune; ma le Spice Girls sul Ponte condensano oggi allo stesso tempo il dramma e la speranza per i Balcani all'alba del nuovo millennio. E se si dovesse proseguire il timeline di AM0, si dovrebbe forse raffigurare George W. Bush e Jacques Chirac che inaugurano un 'nuovo' ponte alla fine del luglio 2004.

Nel 1989, con la caduta del muro di Berlino, spariva la raison d'être di quella zona cuscinetto conosciuta come Jugoslavia. E un vaso di Pandora fatto di incubi politici veniva improvvisamente aperto. La Croazia come nazione 'nasceva' in mezzo al disordine dei Balcani come una delle sei repubbliche ex-Jugoslave che volevano l'indipendenza. La più vasta guerra accaduta sul suolo europeo dopo la seconda guerra mondiale fu una catastrofe senza pari.

A partire dalla seconda guerra mondiale, la Croazia si è sviluppata all'interno della federazione iugoslava sotto l'influenza delle idee di Tito e dei suoi concetti di un "self management" dei lavoratori regolato dallo stato in economia e di una politica estera indipendente. Le idee titoiste crearono un panorama sociale incredibilmente diverso da quello delle altre nazioni est europee nella fascia di influenza del blocco sovietico. Il totalitarismo illuminato di Tito tollerava la libertà artistica, la piccola impresa privata, la libertà di movimento, i conti bancari privati in valute straniere. Tuttavia le peculiarità del panorama socio-culturale croato nella seconda metà del XX secolo sono rappresentate soprattutto da due aspetti principali.
Il primo è che la Croazia è stata quasi totalmente risparmiata dalle influenze della rivoluzione studentesca del 1968. La rivoluzione nelle università ha avuto un enorme influsso sullo sviluppo delle democrazie occidentali, specialmente verso la fine degli anni Settanta, quando i 'rivoluzionari' sono entrati nell'establishment occupando i posti chiave nelle università, nell'economia e nella politica.
Il 1968 ha messo fine all'incoerente gerarchia totalitaria delle istituzioni statali. Si sono aperte, o sono state scardinate, le porte degli uffici universitari e il discorso sulla società è stato convogliato verso la creazione di metodi orizzontali di decisionismo e di produzione.
Il secondo aspetto da considerare è che nel 1971 la rivolta dei giovani comunisti liberali tinta di aspirazioni nazionali è tristemente fallita.

La morte di Tito nel 1980 in qualche modo coincide con la Strada Novissima di Paolo Portoghesi alla Biennale di Venezia. La Jugoslavia titoista non si disintegrò immediatamente. Tuttavia, in Kosovo, Milosevic introdusse subito nella sua retorica un discorso politico 'postmoderno', come il ritorno ai simboli storici del 'sacro' popolo serbo. Come sappiamo, il futuro sarebbe stato molto sanguinoso. Le argomentazioni schizofreniche di Milosevic circa la minaccia che in Croazia e in Bosnia nuovi governi eletti democraticamente avrebbero determinato per le popolazioni serbe hanno infatti fomentato le guerre degli anni Novanta. Dal punto di vista culturale, la guerra ha impedito la penetrazione di un discorso postmoderno, o meglio poststrutturalista, in Croazia. È comprensibile che sotto il fuoco d'artiglieria serbo non si leggesse Derrida, ma è anche evidente come i principali intellettuali croati (Zidic, Maroevic, Zuppa ecc.) non conoscano a fondo e non parlino affatto di Derrida, Deleuze, Guattari, Vattimo, Virilio o Castells. Il loro discorso finisce con lo strutturalismo e/o con la scuola di Francoforte, ed è spesso colmo di specifici riferimenti storici, religiosi e nazionali (Zidic).

La Croazia è entrata in modo drammatico nel processo comunemente denominato di transizione. La transizione dal punto di vista sociale è un cambiamento da un sistema a un altro. Globalmente, in tutto il mondo, il paradigma modernista si è trasformato in postmoderno con la scomparsa delle autorità centrali, dei dogmi universali e delle etiche fondamentali. Il mondo postmoderno ha introdotto la frammentazione, l'instabilità, l'indeterminatezza e l'insicurezza. Globalmente, la risposta architettonica a queste condizioni è avvenuta con l'"incubo semantico" del discorso postmoderno e/o con il tentato completamento del "progetto moderno". Localmente, in Croazia, la transizione è invece avvenuta come un enorme balzo dal sistema di mercato socialista, monopartitico e controllato dallo stato, verso un sistema di mercato libero, capitalista, di democrazia parlamentare.

Una simile transizione culturale ha riportato la Croazia ai sentimenti nazionalisti romantici della metà del diciannovesimo secolo. Negli anni Novanta, la transizione veniva percepita in termini di una surreale estensione dall'interno del campo professionale degli architetti croati, mentre si evidenziava una contemporanea riduzione delle loro effettive possibilità di realizzazione edilizia. Per sopravvivere, gli architetti dovevano cambiare completamente il loro status e ruolo nella società. L'"architettura della transizione" è stata creata per intervenire nelle condizioni del nuovo mercato, dove le "assegnazioni di incarichi" non avevano più radici nell'economia regolata dallo stato. L'architetto è diventato una 'comparsa', un attore free-lance senza un ruolo assegnato in anticipo, senza un copione.

Il concetto di Boris Groys di una "doppia cancellazione" (vedi in questo numero a pagina 38) è forse un concetto chiave per capire le caratteristiche specifiche dello sviluppo culturale croato. In stridente contrasto con gli altri Paesi dell'Est europeo, la Croazia non ha sperimentato la prima delle cancellazioni analizzate da Groys, proprio perché Tito vinse nel 1948 la 'battaglia' contro Stalin. In quel momento il discorso dell'avanguardia modernista locale era dunque rimasto presente. In Croazia la cancellazione prodotta dallo stalinismo verso le avanguardie moderne è stata ritardata di mezzo secolo. È avvenuta solo con la cultura nazionalista totalitarista degli anni Novanta. In questo periodo sono state cancellate tutte le conquiste socialiste, bollandole come disturbi nella cultura nazionale. Solo recentemente, attraverso il lavoro culturale di organizzazioni non governative eccezionalmente dinamiche, la generazione dei croati più giovani sta cominciando a diventare consapevole del proprio passato culturale nazionale negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta.

Un altro tema caro a Groys può essere applicato alla storia recente della Croazia, quello dell'esperienza dell'Utopia come un doppio movimento: la si visita e poi se ne fuoriesce.
Si potrebbe seguire questa linea di pensiero e collegarla con il concetto di "terza via" di Slavoj Zizek. Zizek propone un nuovo modo di rapportarsi al capitalismo dopo l'era comunista in Russia: ritiene che l'ultimo capitalismo sia devastante per la società russa tanto quanto lo sia stato il comunismo.
A proposito del caso croato, si potrebbe aggiungere che l'esperienza utopica titoista e la sua consapevole acquisizione avrebbero dovuto in teoria aiutare i croati a immaginare una "terza via", capace di non seguire ciecamente l'integrazione euro-atlantica. È un punto di vista incredibilmente interessante, ma c'è una tale amara assenza di una pur minima massa critica tra l'élite politica della società croata, che anche solo incominciare un discorso di questo tipo oggi apparirebbe futile. Nel subconscio qualche resistenza sta maturando, ma è lontana dall'avere un qualsiasi peso politico.
Nella regione balcanica, forse solo Edi Rama, il sindaco di Tirana, sta creando una terza via alternativa di sviluppo attraverso le sue politiche urbane e sociali, che sono reali applicazioni di quell'"aspetto tecnico della conoscenza utopica" di cui parla Groys. Il panorama croato è semmai oggi più influenzato da ciò che Stefano Boeri chiama "fertile ritardo". E quando non ci sono ritardi, lo sviluppo urbano tende ad assomigliare a uno strano ibrido tra i paesaggi commerciali di Los Angeles e la tradizionale decadenza urbana di Vienna.

Don't cry Croatia, let's invent reality

When Rem Koolhaas presented a 1989–2003 timeline under the regime of "YES" in his last book-magazine *Content* (Taschen 2004) a collage captured my attention. It was of the Spice Girls holding the European flag on the bridge at Mostar with buildings in flames underneath. Even without AM0 expert photoshoping viciousness, the last 14 years have indeed been a "great decade for fans of turmoil". In spite of the "hard to take" image of "Spice on the Bridge", it holds a great deal of significance. One could have used the image of dead bodies in plastic UNHCR bags from the "safe haven" in Srebrenica or the image of Sarajevo's Kosevo football stadium turned into a public graveyard, but Spice Girls on the bridge simultaneously captures the drama and hope for the Balkans at the dawn of the new millennium. If one is about to continue the AM0 timeline one should be able to picture George W. Bush and Jacques Chirac opening a "new" bridge in late July 2004.

In 1989, with the fall of the Berlin Wall, the *raison d'être* of the "buffer zone" known as Yugoslavia disappeared. A Pandora's Box of political nightmares was opened. Croatia as a country was "born" in the middle of the turmoil in the Balkans as one of six ex-Yugoslav republics seeking independence. The biggest war on European soil since World War II was a catastrophe.

Since World War II, Croatia developed within the Yugoslav federation under the influence of Tito and his concepts of state regulated workers, "self management" in economics and an independent foreign policy. Titoist concepts created an incredibly different social landscape than in other Eastern European countries under the influence of the Soviet Block. Tito's enlightened totalitarianism accepted artistic freedom, small private enterprise, freedom of movement and private bank accounts in foreign currencies. Nonetheless, the specifics of the Croatian socio-cultural landscape in the second half of the 20th century are represented by two phenomena.
First is the fact that it was almost entirely spared from the influences of the 1968 student revolution. The revolution in universities had a tremendous influence upon the development of Western democracies, especially towards the end of the 1970s when revolutionaries joined the establishment and took up leading roles in universities, business and politics. With 1968, the incoherent totalitarian hierarchy of state institutions came to an end. University administration doors opened or were removed, and the discourse of the society shifted towards horizontal methods of decision-making and production.
Second, the young liberal communist uprising coloured by nationalist aspirations in 1971 sadly failed.

Tito's death in 1980 somehow coincided with Paolo Portoghesi's Strada Novissima at the Venice Biennale. Titoist Yugoslavia didn't immediately disintegrate. However in Kosovo, Milosevic introduced a "postmodern" political discourse as a return to the historical symbols of a "holy" Serbian people. As we know the future was extremely bloody. Milosevic's schizophrenic arguments of Serbs in Croatia and Bosnia being under "threat" from the newly democratically elected governments in these republics sparked the wars of the 1990s. From a cultural standpoint, the war prevented the postmodern, or more precisely the post-structuralist discourse, from being introduced in Croatia.
It is understandable that under Serb artillery shelling one does not necessarily read Derrida, but it is visible that leading Croatian intellectuals (Zidic, Maroevic, Zuppa etc.) do not really speak of Derrida, Deleuze, Guattari, Vattimo, Virilio or Castells at all. Their discourse ends with structuralism and/or the Frankfurt school, and is often riddled with specific historical, religious and national characteristics (Zidic).

Croatia entered into the process widely known as transition in a dramatic fashion. Transition in a social sense is a change from one system to another. Globally, the modernist paradigm changed to the postmodern with the disappearance of central authority, universal dogmas and foundational ethics. The postmodern world introduced fragmentation, instability, indeterminacy and insecurity. Globally, architectural responses to these conditions occurred as a "semantic nightmare" of the postmodern discourse and/or the attempted completion of "the modern project". Locally, in Croatia, transition occurred as a quantum leap from the socialist, one-party, state-controlled market system, into a capitalist, parliamentary democracy, free-market system.

A corresponding cultural transition returned Croatia to the romantic nationalist sentiments of the mid-19th century. The transitional field within the Croatian architectural profession of the 1990s was widened to surrealistic dimensions while a simultaneous narrowing of actual realisations occurred. In order to survive, architects had to fundamentally change their status and role within society. "Architecture of transition" was created as a way of intervening in the new market conditions where the "role assignments" were no longer grounded in the established state-regulated economy. The architect became an "extra", a freelance actor without a previously assigned role, without a script.

Boris Groys's concept of "double erasure" (see in this issue page 48) is perhaps key to understanding the specificity of Croatian cultural developments. In striking contrast to the other Eastern European countries, Croatia didn't witness the first erasure because Tito "won a battle" against Stalin in 1948. Therefore, the modernist avant-garde discourse was present.
In Croatia, the Stalinist erasure was delayed by half a century. It occurred because of the totalitarian nationalist culture of the 1990s.
This period of erasure cleared away all socialist achievements, relegating them as disturbances in national culture. Only recently, through the work of incredibly dynamic NGOs in culture, is the younger generation of Croatians becoming aware of its cultural past from the '50s, '60s, '70s and '80s.

Another theme of Groys may be applied to Croatia's recent history – his concept of utopia, whereby a truly utopian experience is one of visiting and then leaving. One may follow this line of thinking and link it with Slavoj Zizek's concept of a "third way". Zizek advocates a new way of dealing with capitalism after communism in Russia. He argues that late capitalism is as equally devastating for Russian society as communism was.

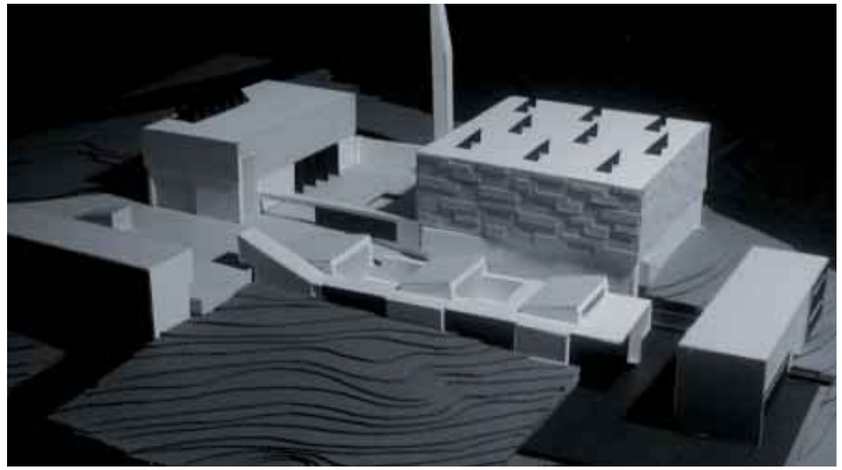
In the Croatian case one can argue that the Titoists utopian experience and technical knowledge could have theoretically inspired Croatians to imagine a "third way" which will not blindly follow the Euro – Atlantic integration. It is an unbelievably interesting prospect, but there is a painful lack of critical mass among the political elite of Croatian society. Some resistance is subconsciously growing but is far from forming any sort of political significance.
In the Balkan region, perhaps only Edi Rama, the mayor of Tirana, is creating an alternative third way of development through his urban and social policies as real applications of the "technical aspect of utopian knowledge" spoken of by Groys.
The Croatian landscape is more influenced with what Stefano Boeri calls "fertile delay". When there are no delays, urban development tends to resemble a strange hybrid between Los Angeles shopping landscapes and traditional Viennese urban decadence.

Questo testo è stato estratto da un saggio più ampio riferito all'attuale situazione culturale e architettonica in Croazia.

This text is taken from a larger essay of reflections on the present cultural and architectural situation in Croatia.

Vedran Mimica
Si è laureato presso la Facoltà di Architettura di Zagabria nel 1979. Oltre a svolgere attività professionale, è stato ricercatore e docente all'università di Zagabria (1979–90) e professore ospite in diverse università internazionali. Autore di numerose pubblicazioni, dal 1991 si occupa attivamente della gestione organizzativa e scientifica del Berlage Institute di Amsterdam. Al Berlage Institute è stato assistente del direttore e responsabile nello sviluppo dei programmi didattici.

Vedran Mimica graduated at the Faculty of Architecture in Zagreb in 1979. In addition to professional activities, he has been a researcher and teacher at the University of Zagreb (1979–90) and visiting professor at various international universities. Author of numerous publications, since 1991 he has been engaged with the Berlage Institute in Amsterdam as the dean's assistant for the development of teaching programmes.



Progetto/Project:
Centro culturale Islamico/
Islamic Cultural Centre
Progettisti/Architects:
Darko Latin, Marko Milas,
Maroje Mrduljaš, Ante Periša
Localizzazione/Site:
Rijeka
Completamento progetto/
Project completion:
2001

Progetto/Project:
Ponte pedonale della Memoria/The Memorial
Pedestrian Bridge. Progetto di concorso
(primo premio)/Competition project (1st prize)
Progettista/Architect:
Saša Begović, Marko Dabrović,
Tanja Grozdanić, Silvije Novak,
Siniša Glušica + Koraljka Brebrić,
Milan Štrbac
Collaboratori/Collaborators:
Strutture/Structural engineers:
CES doo Rijeka. Jean Wolf, Zoran Novacki,
Dušan Serjić (ponte/bridge)
Panche e parapetto/
Benches and handrail:
UPI-2M doo Zagreb. Berislav Medić
Fotografia di/Photography by:
Aljoša Brajdić, Damir Fabijanić
Localizzazione/Site:
Rijeka
Completamento progetto/
Project completion:
1997
Realizzazione/Completion:
2001
Finanziatore/Investor:
Municipalità di/City of Rijeka
Superficie lorda/Gross surface area:
308 m^2

Progetto/Project:
Club per subacquei Zagabria/Diving Club
Zagreb
Progettista/Architect:
ATMOSFERA – Bernarda Silov, Davor Silov
Localizzazione/Site:
Zagreb, Salata, Sljeme
Completamento progetto/Project
completion:
2001

Progetto/Project:
Museo all'aperto/Outdoor museum
Progettista/Architect:
ATMOSFERA – Bernarda Silov, Davor Silov
Localizzazione/Site:
Croazia/Croatia
Completamento progetto/Project
completion:
2002

Progetto/Project:
ø med (ospedale mediterraneo per
la generazione ø/mediterranean
hospital for generation ø)
Progettista/Architect:
Njirić + arhitekti
Co-progettista/Co-designer:
Lea Pelivan
Localizzazione/Site:
Split
Realizzazione/Completion:
2006
Finanziatore/Investor:
Ministero della Sanità della
Repubblica Croata/Ministry of
Health of the Republic of Croatia
Dimensioni lotto/Site area:
1 ha
Superficie lorda/Gross surface
area:
8.500 m^2
Volume/Volume:
21.500 m^3
Costi costruzione previsti/Planned
construction costs :
HRK 72.000.000

Socialism as a total installation

Domus Looking at the projects presented at the Zagreb Salon, there seems to be a prevalence of the temptation to pursue some of the stylistic attitudes and design themes practised in recent years in Western European countries. Many of the issues we can identify today in the Croatian territory (among them, the fragmentation of private property and real estate subjects and the privatisation of collective spaces) resemble those that changed the landscape of French, German and Italian cities 20 or 30 years ago. But the question is: why not try to learn from Western mistakes? Is there a way to make the delay accumulated in Eastern European countries fertile?

Boris Groys Speaking with people from Russia and Eastern Europe, I'm confronted with the attitude that communism was an interruption in the development of society during the 19th and 20th centuries. It was a kind of delay or 'blank space'. It was the erasure of national tradition and society. And now what we are doing is the erasure of erasure, the destruction of destruction. We should erase or destruct communism because communism is itself destructive. It is an interesting discourse because in a certain sense it is generally Stalinist. Following the discussions of the '20s and '30s in the Soviet Union, at the time of change from classical avant-garde to Stalinism, theorists of Stalinist culture said they were against the avant-garde because it was the erasure of traditional culture; it's only negative, destruction and reduction. So in a strange way, the post-perestroika or post-communist rhetoric of re-using national heritage under contemporary cultural conditions (understood as erasure of erasure, as destruction of destruction of the forces that didn't allow such re-use) is a repetition and recycling of the Stalinist ideology. This makes me very suspicious because we should not see communism as a time of delay or non-existence.

Domus How should we therefore interpret the legacy left on the territory by the communist period?

Boris Groys I see communism as a sort of installation. Imagine what would happen to a bottle of Coca-Cola if it were taken from Andy Warhol's installation in the Museum of Modern Art in New York and put back in the supermarket. It loses all its meaning and aura. I think that's what happened to the communist world, because it didn't produce exotic or specific objects. All the spaces, objects and institutions of communism are trivial and banal. We cannot say that communism left anything like the Egyptian pyramids. The only completely original thing you can find is how the social spaces were created and used.

We should not direct our attention so much to the negative aspect of communism as a source of this delay, but as a positive possibility to create public and aesthetic spaces out of objects circulating in our civilisation and media. We have to ask how we can preserve a memory and re-use the experience accumulated at that time.

Platforma 9.81 Do you really think that the communist experience can become operational? Do you think that you can model and use it?

Boris Groys I think so. What we actually have now is completed Utopia. We only have a completed Utopia now because we have got out of it. So we now know how to get into it and out of it. And that's precisely what makes this experience operational.

There was a Mexican artist called Santiago Sierra, who organised his event in Barcelona and invited people to participate but cheated them (he didn't pay them their money or something). Then he organised a space for them to complain about it. I think it's very interesting because if you look at Utopian literature in general, from Plato to now, it was always based on the same movement of visiting Utopia and then leaving it.

You can understand what happens if you organise some collective aesthetic experience and how you can manage it. It's about collective emotional ecstasy, an aesthetic experience. This going in and coming out is a post-communist experience that should actually be understood as completing the communist experience. It's not something that brings us out of it but something that completes Utopia, because now Utopia is there as a technical device and to forget it just means forgetting technical knowledge, forgetting how to deal with a Utopian experience.

Platforma 9.81 What we are experiencing now is productive public space entering the market and it has to produce capital and material goods. But the public space we are talking about cannot compete in that sense with shopping malls.

Boris Groys The problem is how we think about public space. If you follow what happens in Western Europe, we are confronted with an ongoing and accelerating process of privatisation of public spaces on different levels: railroads, the postal service, highways and different public institutions even including prisons. So this process of privatisation of real space accompanies the process of the shift of public space to the virtual space. I think these two processes are interconnected.

In this sense we can almost speak about the change from communism to post-communism in similar terms. This is because communism is a way to organise industrial processes under the condition of 19th and 20th-century classical industrial culture. So the change from the communist condition to the post-communist condition can be understood as part of the general

Progetto/Project:
Distributore di benzina con accessori/Gas station with ancillary objects
Progettisti/Architects:
'Vulin Ileković' – Boris Ileković, Dina Vulin Ileković
Collaboratori/Collaborators:
Ivan Kulišić, Nenad Kavurić
Localizzazione/Site:
Slavonska Ave. b.b. Zagreb
Realizzazione/Completion:
2002
Finanziatore/Investor:
ROX d.o.o. Zagreb
Dimensioni lotto/Site area:
7.000 m²
Superficie lorda/Gross surface area:
420 m² (costruzione/construction) + 570 m² (tettoia/awning)
Costi costruzione/Construction costs:
HRK 6.500.000

Progetto/Project:
Parco centrale Sisak – sistemazione paesaggistica/Central park Sisak – landscape
Progettista/Architect:
CAPSULA – Ivana Ergić, Vesna Milutin
Collaboratore/Collaborator:
Damir Mance (progetto/project + 3D)
Localizzazione/Site:
Sisak
Completamento progetto/Project completion:
2002
Finanziatore/Investor:
Municipalità di Sisak/City of Sisak
Dimensioni lotto/Site area:
26.000 m²

Progetto/Project:
Complesso per residenza e uffici Brodarica (edilizia sovvenzionata)/Residential–office complex Brodarica POS (Public Incentive Apartment Housing Construction)
Progettista/Architect:
Neno Kezic, Emil Sverko
Collaboratore/Collaborator:
Josko Katalinic (modello/model)
Localizzazione/Site:
Split
Completamento progetto/Project completion:
2003
Finanziatore/Investor:
DAL Koning
Dimensioni lotto/Site area:
20.000 m²
Superficie lorda/Gross surface area:
55.000 m²
Volume/Volume:
160.000 m³

Progetto/Project:
Parcheggio multipiano/The garage-customs car storage area
Progettista/Architect:
Andrej Doronjga, Ivan Franić
Localizzazione/Site:
Kovinska bb. Zagreb
Realizzazione/Completion:
2003
Finanziatore/Investor:
M.B.R. d.o.o.

change from industrial to post-industrial and from classical real public space to public space based on information technology. I think there are parallel processes here.

But there is also another point. Do we think about public space as something justified and immutable or do we think about it as something finite in time, like a kind of event? Public space is not something that exists objectively in the present condition of contemporary civilisation. Public space is like an event that is created: you go into it and then get out of it. I think the moment of temporality is absolutely crucial.

We should think about public space in temporal notions. If we do that we immediately see that everything goes this way. This "temporalisation" of public spaces takes place on all levels, be it outside or inside space. I would say that socialism is an interesting kind of model precisely because of this temporalisation, because communism is finite. It is an interesting model for creating finite collectivist, communist public spaces that cannot and maybe should not be stabilised, because then they would also become democratic.

Domus How does this "temporal" transformation occur in public spaces?

Boris Groys Regarding the problem of public space, I don't know about Croatia specifically, but I'm organising an ongoing project called "The Post Communist Condition", which is a survey of what happened in different countries of the East after the collapse of communism. My impression is just a preliminary one, but generally I have the impression that public space shifted from the architectural material space to the virtual space of information technology.

My general impression is that we are dealing with a process of 'aestheticisation' of public space: the differentiation, re-functionalising and re-use in new aesthetic terms. This reminds me of a very acute and pertinent remark by Carl Schmidt where he said that aestheticisation marks the halfway point between ideology and commercialisation. So if you go from ideology to markets, you go through a process of aestheticisation. In his work he looked at the re-functioning and re-use of Catholic churches in Italy, France and Germany from places of religion to a new kind museum space. So what we have now is a strange church space that's actually a museum space. The remnants of religion are still there but re-used in the system of tourism, aestheticisation and entertainment.

Domus What would be architecture's role in a similar scenario? And what about art?

Boris Groys The artist often contributes to the re-functioning and re-use of public space as an aesthetic space. People are then attracted again, but on different terms and contexts. To a certain degree it is still public space in a traditional sense because it is also a space for political discourses, for non-governmental organisation and resistance. People use this aesthetic shield (because art has a privileged position in Western society and now in Eastern society as well) to organise independent political social activities on this territory. So like in the church, we have a combination of religious and political use with aesthetic use of the space.

Blaz Kriznik Hearing your ideas about aesthetic reflexivity was interesting in relation to the situation with this culture in Bulgaria. If we generalise, in Bulgaria you only have turbo-folk culture and non-turbo-folk culture. So there is a turbo-folk, non- turbo-folk antagonism. Our first impression about the reason for this was that during this blank period of communism people were not able to develop a kind of aesthetic reflexivity. With the arrival of liberal capitalism, they aren't able to respond on an aesthetic level. For instance in Plovdiv, which is Bulgaria's second largest city, you either have places where you listen to turbo-folk music or places where you listen to all the other music. But what's interesting is that you don't see this in space. The bold contrasts somehow coexist in space running parallel to each other. So are the different meanings of spaces in Balkan cities something that you could also link with the tradition that started before communism? Is this simultaneousness part of a Balkan tradition that stopped with communism, but is now reappearing in a different form?

Boris Groys It's fascinating to see how many artists today use the potential from the communist or socialist time to organise political and social spaces for their own work.I remember the apartments of Russian dissidents in the 1960s, where you could find the *Holy Bible*, the *Karma Sutra*, *Playboy*, *Mein Kampf*, John Lennon, everything that was forbidden. The forbidden was a unity. This process of differentiation is a long one, so only after 20 or 30 years did the people who really admired *Mein Kampf* realise that it was a very different idea to what they first thought.

So I think differentiation takes place but for me it's not part of this privatisation. But there is a kind of capability through the political, artistic and social projects to suddenly reunite spaces and organise events that at least for some time create a temporary situation in public space where all of them can participate. This is a really good example of anti-globalisation movements: that people do actually want very different things. But what is the situation in which they actually unite? Is it public space, is it an integrated space, or is it a space before differentiation? All the dissidents lived in a unified space, which is very clear if we look at the generation raised under communism.

Hrvoje Njirić I am aware that Croatians never considered themselves as part of the Eastern Block, so we cannot speak about the blank period because we never thought about it like that. There are a number of issues we can address in this area that really have nothing to do with Bulgaria, Slovenia

Progetto/Project:
Rovinj – Štanga/POS (Edilizia sovvenzionata/Public Incentive Apartment Housing Construction)
Progettista/Architect:
Helena Paver Njirić
Collaboratori/Collaborators:
Ivana Knez, Mladen Freškura, Hrvoje Placko, Kristina Skoric, Vesna Mravinac, Miranda Veljacic (concorso/competition);
Luciano Basauri, Marko Vitković, Mladen Pandur (sviluppo progetto/project development);
Marija Burmas, Marko Vitković,Miljenko Kukic, Mario Car (realizzazione/realisation)
Localizzazione/Site:
Rovinj
Strutture/Structural engineering:
I.T.T, doo Rijeka
Impianti/Services:
Arhingtrade, doo Zagreb
Impresa di costruzione/General contractor:
ar inzenjering, doo Rovinj; Vladimir Gortan, doo Pazin
Realizzazione/Completion:
2004

Committente/Client:
Ministero Croato delle Opere Pubbliche/Croatian Ministry of Public Works and Construction; APN
Dimensioni lotto/Site area:
1.729 m^2 + 1.050 m^2
Superficie lorda/Gross surface area:
2.815 m^2 + 1.770 m^2
Costi costruzione/Construction costs:
EUR 1.626.6736

Fotografia di/Photography by
Orsenigo Chemollo/Orch

or other countries in the region (especially not with Russia) because in terms of urban planning the policies were pretty clear. First of all, there was the possibility to appropriate land and to base urban planning on the fact that you could do whatever you want. On the other hand, there was a policy that prevented companies like Shell from entering the Adriatic coast, and to build huge highways and hotels. Of course it was politically labelled, but it's still very positive as one can see today.

In terms of production of buildings, we had a very prolific period in the '50s and '60s that we are very proud of, and I don't think any of us born in the 60s or after felt this repression. Perhaps we felt it in terms of certain personal freedoms, but not in the sense of social welfare. Our problem was an eminent and political one to do with the Serbs, to do with those who took our money away so we couldn't develop properly. It was not about human relations but more about this political link with economics. What I think we could have taken from this experience is a kind of optimism that was in architecture and urban planning in that era (it could even be labelled as Utopian in a way). But nowadays I am aware that we have a completely new set of things to deal with. Our investors have completely changed and we don't have this political dictate anymore, so we have to deal with the money.

On one hand these two levels are still present, for example in Zagreb there was a square named after a famous '60s architect (Ibler's Square), which was completely erased by economic forces coming from Canada saying they wanted to build a big commercial centre there. There is a kind of "urbicide" to this kind of thing and it is directly linked to the political decision to support them. But on the other hand we have to deal with economic issues. There are good examples of this in tourism on the coast where foreign investors are building big communities. Maybe we could talk about urban space in these terms as something that is incorporated into our homeland or mainland, but still somehow expropriated. At the same time, when you speak about the shift, there is a very interesting phenomenon with Croatia as a country of cities, especially on the coast, and so having a very eminent urban culture. But at the same time, with the proliferation of tourism there is a shift in public spaces for the locals. For example, in the summer they have to abandon the places they occupy in winter. So there is a shift towards the periphery of the classical coastal city, and tourists occupy these main public spaces. These are interesting "micro-migration" events within the historical fabric which put an emphasis on the peripheries taken away from the locals.

I completely agree with you about temporality, and we should observe our urban space as a changeable, transformable issue. It's not something that is our decision but rather inevitable in the sense of tourists who come and go.

Boris Groys It's very interesting this idea that tourism has in some sense replaced communism in a practical way. Public space is space visited and defined by tourists, and tourism has this internationalist, super-national element like communism. This substitution of communism by tourism is an interesting phenomenon that I have discussed in a couple of texts. What I tried to suggest was to re-use this space, which is tourist space, and at least temporarily organise it as a public space for the locals. Otherwise we remain with this distinction of public space for tourists and private space for locals. I think this is typical of many countries and maybe it's not the best way to deal with the situation.

Hrvoje Njirić There is another interesting issue about generating urban space that occurs in terms of a plot. We became aware that, as architects, we are not able to influence the generation or preservation of urban space. So if we are lucky enough to have a big plot, we can work on urban space within our plots to ensure our building makes a small contribution to the network of small urban spaces.

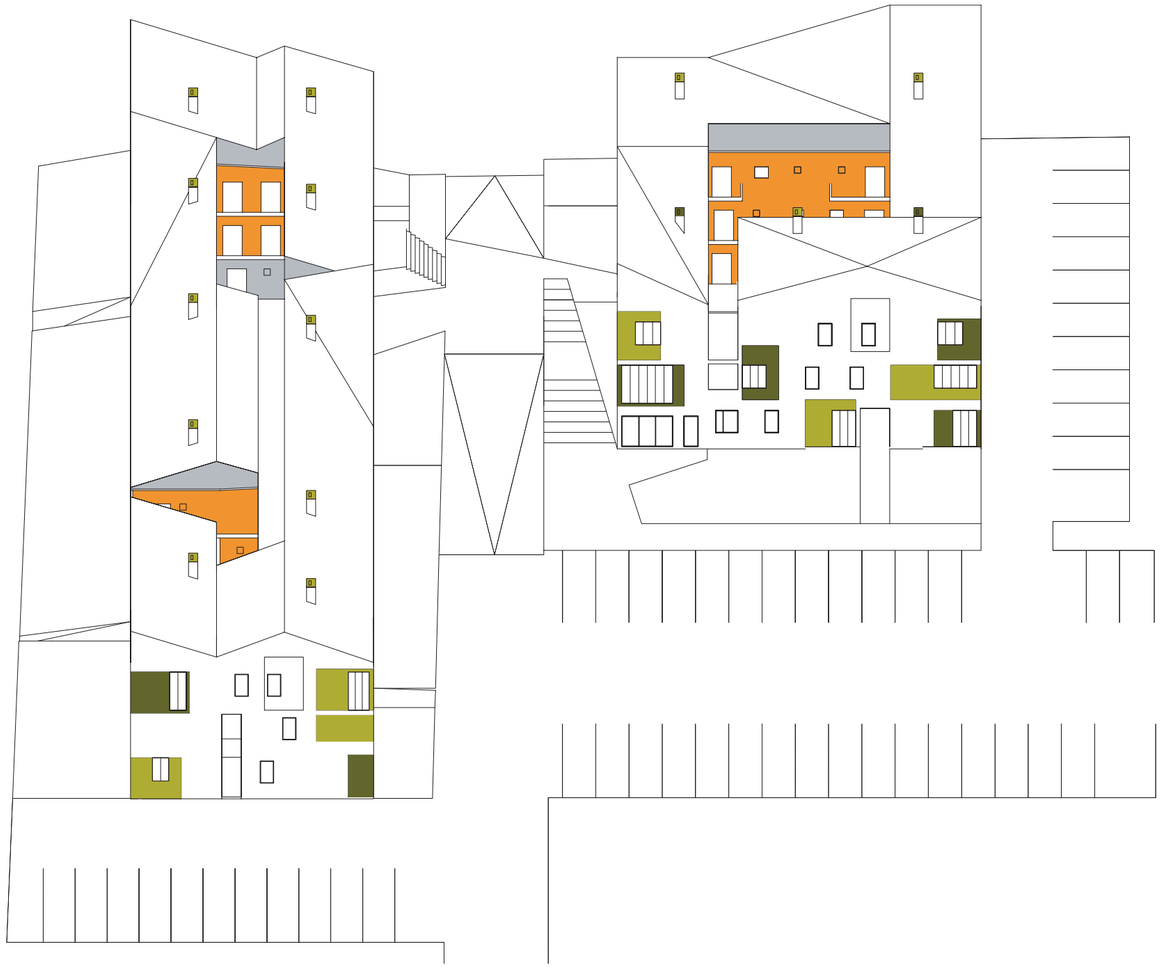
This is the kind of strategy that the present generation has adopted as the only one possible at the moment, because we are pretty sceptical about the power of urban planning and the first task of planning to generate public space. This is a secret agenda but it can be traced in a number of projects that are generating a micro-urbanity within their plots. We don't have sufficient apparatus for interfering in this strictly political domain. This is why we are forced to apply such guerrilla tactics and operate with a very small impact on the urban fabric.

Saša Randić I thought the notion about aestheticisation was interesting because when we speak about visual art I would say that communism fell because of bad design. It is really strange how all kinds of other arts, but not visual arts, were at the centre of communism in Russia. The strange thing that happened was the movement to completely disengage from this. It also influenced the way public space is perceived. Maybe it was just not marketed. We were not able to understand the real meaning of space and what a playground means for our children...

Boris Groys If you look at all these Utopias from Plato's state to Thomas More's Utopia, there is only one thing that's totally forbidden there, and that is design.

More says that design is the introduction of artificial differences where there is no difference at all. If you have a table it should look like a table, and it shouldn't look different to a table if it's not different to a table. So it was explicitly forbidden to introduce differences, and that is design by definition. Utopia is based on anti-design, and of course this anti-design project can be understood as design.

I think that's actually what I mean by "aestheticisation". From the moment you understand anti-design as design, just as we understand anti-art as art and so on, you aestheticise it. And the question is whether this is the same as to commercialise it.



Alzata assonometrica del progetto/Axonometric elevation of the design

Platforma 9.81 I would like to object to this notion of art and architecture being badly visualised in ex-Yugoslavia. The former country's relation with modernism was very interesting in comparison to the other Eastern Block countries because Yugoslavia, between Stalin and the western world, had to develop a visual identity that was very different from Stalin.

We used the vocabulary of modern architecture. It wasn't that it was badly visualised, and thus commercialised, but the problem was the standardisation and universalisation.

Boris Groys Yes, because this non-design can be understood as very good design. You immediately do that if you have a current example such as that of Zagreb. This minimalist, grey, geometric, avant-garde kind of architecture is absolutely fascinating. The first thing they did in Dresden and Leipzig after the fall was to paint all these wonderful grey buildings terrible colours. After that they said, "How terrible it is, and how beautiful the communist grey was!" So then they restored the original grey.

Multimedia Institute Would it be paranoid to see in the West's intentions towards Eastern Europe the desire to produce new spatial opportunities, as for instance Domus's attempt to see potential within the borderline syndrome of not being fully involved? Maybe we are already Westernised and there is no hope at all.

Boris Groys This kind of paranoia has a complicated structure because it is very positive. It gives a positive feeling because people feel like objects of somebody else's desire. It is a sort of escape from the very unpleasant hypothesis that we are absolutely uninteresting to the West in any sense that is not very far from reality. In German and French publications the only topic is China seen as one million consumers.

I don't see the question of whether or not we are westernised as important because cohabitation of market value production and discursive value production is a fundamental threat to constituting Western civilisation in general. Market is dominant in the West and discursive value production is minimal, while in the East discursive value production was dominant but there was also market value production. I don't think a fundamental gap exists between East and West but rather a shift in the mechanisms of value production, which is more discursive or more market driven. There is no real break, just different parts of the same story.

Coming from the East we are more attentive to discursive value production than our colleagues from the West, while they are more attentive to market value production. For example I was participating in Rem Koolhaas's programme on communist cities at Harvard, and it was very interesting that Koolhas and the other participants were only concerned with numbers. Speaking about communist cities they never mentioned communist ideology so it was like any other Western city built with an amount of money and material. All those symbolic values of communism were completely neglected. When I asked Rem why, he said that they wanted to have a clearly Western look, free of unnecessary communist details. That was an interesting perspective for me although many things were overlooked, like for example you can't described the communist city system neglecting the fact that it was a stage for certain demonstrations.

Domus In what sense was it a stage?

Boris Groys Public space has always been a political theatre, which is a theatre of thought and also a theatre where public decisions are made. After all, parliament is theatre taking place on some kind of stage and shown on TV. So I think we should speak about public space as a reality and not in terms of property definable *a priori*, but what really happened there to attract people. In that case we are dealing with different sorts of performance events. We have to keep this dimension in mind and it is also the answer to the philosophical question of temporality of the public space.

So temporality of the public space is defined by the place's performance character, understood not in terms of property but in terms of the reality of social interaction.

The other point is about socialism in general which was like total installation, without any distinction between private and state ownership. I think about something like the Soviet Union, like the October Revolution in all its processes and manifestations. In socialism the whole country was organised as an exhibition space with posters and political propaganda, in which everything and everyone had some political relevance and ideological meaning.

We have experience of organising something like Kabakov's total installation, an encompassing space. Looking at the differences between Western and Eastern artistic traditions shows that it is something completely different to tradition. If we take a look at what happened, with few exceptions in Western art, we conclude that it is always confronted with same act of showing something in the certain space. In very few instances, all ideologically motivated, and one of them is Beuys, they were confronted with the redefinition of space. It is interesting that artists from the East do that spontaneously because they can't just accept Western exhibition space as natural for exhibiting themselves and objects. It is almost always very unfavourable for them.

They loose with that strategy. The winning strategy would be to redefine space so that it is not only stable exhibition space but also social and political. Let's say a non-positivistic, ideological approach to things and actions. It is different from minimalism and Western conceptualism where things and actions are identifiable by themselves. Here the meanings are ideologically defined by the whole organisation of the space.

Bruno Latour
Lo spettro del pubblico

Li si nota quando si guida sulle strade francesi. Sagome nere segnate da una rossa striscia di sangue. Si fanno dieci chilometri senza vederne una, e poi all'improvviso eccone quattro in fila, nella loro tetra posizione inclinata. Qualche volta ce n'è solo una, qualche volta due o tre. Niente nomi, niente indicazioni sul sesso o sull'età (benché alcune appaiano più piccole, come se fossero bambini), ma sempre il peso di un'indefinibile tristezza.
Chi sono? Sono gli spettri dei morti negli incidenti stradali. Si sono accumulati negli anni grazie al lavoro dei funzionari del Ministero dei Trasporti e affollano i più pericolosi "punti caldi" lungo le grandi strade.

A quanto pare, certi funzionari qualche anno fa hanno preso l'iniziativa di far ritornare i morti in questa forma spettrale per incontrare i vivi.
Un monito per gli automobilisti? Per raccomandargli di rallentare? Per spaventarli tanto da mandarli in panico e fargli raggiungere i morti nella valle delle ombre? Difficile a dirsi.
Ma una cosa è certa: cambiano il nostro modo di guidare. Prima eravamo incuranti, lasciavamo passare tutto, 'espellevamo' il pesante pedaggio che la società paga per permetterci la velocità; e poi, all'improvviso ci troviamo in mezzo a file sempre più fitte di morti. Da brivido. Piano piano cominciamo a 'introiettare' quanto costi guidare in Francia.

Io rallento, certo, ma il mio cervello accelera: che bisogno c'è di far tornare i morti dalla tomba a cura del Ministero dei Trasporti con la mediazione di artisti e designer?

Il fatto è che devono essere *rappresentati*, cioè ri-presentati più e più volte alle nostre menti smemorate. Ovviamente sappiamo benissimo che la sostanza della politica sta nel rappresentare. Ecco perché parliamo tanto di eleggere i nostri 'rappresentanti'.
Ma quello che tendiamo a trascurare è che la rappresentanza è impossibile se con questo termine intendiamo che il popolo viene 'fedelmente' tradotto nei suoi deputati. Questa traduzione non è possibile, dato che il popolo è numeroso mentre i deputati sono pochi. E così, deve verificarsi una qualche immane metamorfosi, tale da trasformare ciò che il popolo pensa nel pensiero dei suoi rappresentanti. Per ottenere la fedeltà (cioè per trasformare i molti in uno) deve insomma verificarsi una transustanziazione che ha l'aria di un gioco di prestigio, se non di un vero e proprio tradimento.

Ecco perché i politologi sono soliti lamentare un "deficit di democrazia" o una "crisi della rappresentanza". Sostengono che ci sia un enorme, scandaloso dislivello tra il popolo e i suoi rappresentanti.[1] Certo che c'è – e per fortuna. Come potrebbero milioni di voci farsi sentire senza questo tradimento, quello che gli inglesi con un'espressione stupenda chiamano *spin*? Invece di lamentarsi di questo "deficit democratico" i politologi dovrebbero indagare le curiose ragioni per le quali chiedono alla politica un genere di fedeltà che la renderebbe eternamente impotente. È proprio per questo dislivello, per questa massiccia trasformazione, per questo *spin* generalizzato che la politica riesce a essere fedele nel senso specifico dell'aggettivo: riesce nell'impresa di trasformare le voci da molte a poche.

Se si crede davvero nella democrazia, non bisogna domandare ciò che evidentemente non può essere concesso. La rappresentanza in politica non è una specie di mimesi diretta. Deve trasformare, tradire, reinventare, sovvertire ogni cosa per darle una nuova forma sempre mutevole. Sì, è un lavoro sporco.

Nessuno si rendeva conto di questa verità – raramente resa esplicita – più di Walter Lippmann, il grande editorialista americano che riuscì a commentare la politica con ineguagliata lucidità; dal trattato di Versailles alla guerra del Vietnam. In un breve ma stupendo libro, Lippmann definisce la democrazia "l'emergere del pubblico"; e questo pubblico, come le sagome nere lungo le strade francesi, assomiglia ad uno spettro, o piuttosto ad un fantasma.[2]
Lippmann sotto molti aspetti è il Machiavelli del XX secolo. Entrambi erano ardentemente interessati a sostenere lo sviluppo degli ideali democratici e proprio per questo ricercavano così testardamente una versione realistica dell'umanamente possibile. Una definizione utopistica di democrazia può infattti condurre solo, dopo molte delusioni, alla tirannia.

Per Lippmann dire che il pubblico è un fantasma non è una deroga. Significa semplicemente affermare che chi ha immaginato che esista una realtà consistente in un corpo politico fatto di molti membri e dotata di un'immensa testa ha trasformato il ruolo della rappresentanza in un'impostura. "L'ideale democratico non ha mai definito la funzione del pubblico. Ha trattato in tutto e per tutto il pubblico come un immaturo, oscuro esecutore disponibile a tutto.
La confusione è profondamente insita in una concezione mistica della società. 'Il popolo' è stato considerato come una persona; i suoi voleri come una volontà; le sue idee come una mente; la sua massa come un organismo dotato di unità organica di cui l'individuo era una cellula. Quindi l'elettore si identificava con gli eletti. Cercava di pensare che i loro pensieri erano i suoi pensieri, che le loro azioni erano le sue azioni, e perfino che in qualche misterioso modo essi erano parte di lui.
Tutta questa confusione di identità portava naturalmente alla teoria che tutti facevano tutto. Impediva alla democrazia di arrivare a un'idea chiara dei suoi limiti e degli obiettivi raggiungibili" (pp. 137–138).

Il pubblico non è insomma il popolo ma l'insieme degli 'spettatori' che hanno preso coscienza di certe invisibili e indesiderate conseguenze dei loro atti, che i pubblici amministratori non paiono in grado di fronteggiare. Quando il pubblico entra in scena, è per definizione ignorante, cieco e disinformato, ma non di meno tocca a lui scoprire chi sta mentendo tra i partiti che si contendono il suo giudizio.

"Là dove i fatti sono più oscuri, dove non ci sono precedenti, dove la novità e la confusione sono onnipresenti, il pubblico in tutta la sua inadeguatezza è costretto a prendere le decisioni più importanti. I problemi più difficili sono quelli che le istituzioni non sono in grado di gestire. Sono i problemi del pubblico" (p. 121).[3]

Le vittime degli incidenti stradali sono un problema mio? Non lo erano prima che le sagome comparissero lungo le strade, devo confessarlo; o piuttosto lo erano in modo così vago che le avevo completamente dimenticate. Ora sono un problema mio. Un'ombra più un'ombra fa una presenza forte: sono divenuto cosciente del mio rapporto con i morti.
Sto diventando parte di un pubblico. Mi sto allineando a chi ritiene che il prezzo da pagare per la libertà di guidare in Francia sia di gran lunga troppo alto. Si crea un pubblico nuovo. È un misto di persone composto dai guidatori che oggi sono più prudenti, dagli amministratori pubblici, dai militanti contro la violenza sulle strade e dai morti rappresentati da quelle figure spettrali. C'è sicuramente un deficit di rappresentanza, ma viene colmato proprio dagli umili gesti che fanno ritornare tra noi chi è stato escluso.
È proprio perché il pubblico è un fantasma che deve essere costantemente rappresentato. Altrimenti, come potremmo vedere le sue scritte sui muri?

Note
1) Si veda il notevole saggio sul concetto di deficit di Noortje Marres ("Tracing the Trajectories of Issues and their Democratic Deficit on the Web", in *Information Technology and People*, n. 17(2), 2004, pp. 124–149), che ringrazio per avermi fatto conoscere il libro di Lippmann.
2) Walter Lippmann, *The Phantom Public*, New Brunswick, Transactions Publishers, 1927, 1993.
Lippmann è più noto per un'altra opera del 1922: *Public Opinion*, New York, Simon & Schuster (trad. it. di Cesare Mannucci, *L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 1995).
3) Da cui il titolo del libro di John Dewey di gran lunga più noto (1927, 1954): *The Public and Its Problems* , Athens Ohio University Press (trad. it. di Paolo Vittorelli e Paolo Paduano, *Comunità e potere*, La nuova Italia, Firenze 1971), che sotto molti aspetti è una risposta a Lippmann. Lippmann risvegliò Dewey "dal suo sonno dogmatico" un po' come Hume fece con Kant.

The Ghost of the Public

As you drive along the roads in France you notice them. Black silhouettes branded with a red streak of blood.
You might drive ten kilometres without seeing one, and then suddenly you see four in a row with their sad drooping posture. Sometimes there is just one, sometimes two or three.
No name, no gender, no age – although some look smaller as if they are kids – but always bearing the weight of an indefinite sadness. Who are they? They are the ghosts of the dead killed in road accidents. They have been accumulating over the years thanks to the work of agents of the Transportation Ministry, and they crowd the most dangerous "black spots" along the highways.

It seems some civil officials took the initiative a few years ago to bring the dead back in this ghostly shape so that they could meet the living. To warn drivers? To tell them to slow down?
To frighten them so much that they panic and join the dead in the valley of the shadows?
Hard to say. But what is sure is that they alter your idea of driving. Before you were carefree, forgetting everything, "externalising" the heavy toll society pays for your speeding, and then, suddenly you find yourself among thicker and thicker lines of dead. Creepy really. You begin to slowly "internalise" what it costs to drive in France.

I slow down, for sure, but my mind speeds up: why do the dead need to be brought back from the grave by the Ministry of Transportation through the mediation of artists and designers?

They have to be *represented*, that is, presented again and again to our forgetful minds. Of course, we know very well that politics is about representation. This is why we talk so much about electing our "representatives". But what we tend to ignore is that representation is impossible if by this term we mean that the people are "faithfully" transported into their deputies. No such transportation can occur since the people are many and the deputies few.
So, some huge and abysmal *transformation* has to take place that metamorphoses what the people think into the thought of their representatives.
To be faithful –that is, to transform the many into one – transubstantiation has to occur that looks like a sleight of hand, or even a sheer betrayal.

This is why political scientists like to complain of a "democratic deficit" or of a "crisis of representation". They argue there is a huge scandalous gap between the people and their representatives.[1] But of course there is and fortunately so.
How could millions of voices be heard without this betrayal – what the English, in a magnificent expression, call "spin"? Instead of complaining about such a "democratic deficit" they should investigate the odd reasons that make them request a type of fidelity from politics that would render it impotent. It's because of this gap, of this massive transformation and extended "spin" that politics can be faithful in its own sense of the adjective: it accomplishes the feat of transforming the many voices into a few.

If you really believe in democracy, don't ask for something that you know can't be delivered. Representation in politics is not some sort of direct mimesis. It has to transform, to betray, to reinvent, to subvert everything to give it a new and ever changing shape.
Yes, it is a shadowy business.

No one was more aware of this rarely expressed truth than Walter Lippmann, the great American columnist who managed to comment on public affairs, with unparalleled lucidity, from the Versailles treaty to the Vietnam War.
In a small but stunning book, he defines democracy as the "emergence of the public" but this public, much like the black silhouettes along the roads of France, is a ghost or rather a phantom.[2] Lippmann is in many ways the Machiavelli of the 20th century. It's because both were fervently interested in fostering democratic ideals that they searched so opinionatedly for a realist version of what is humanly possible. A utopian definition of democracy can only lead, after many disappointments, to tyranny.

For Lippmann, saying the public is a phantom is not derogatory. It simply means that those who have imagined that there is such a thing as a body politic made of many members and a huge head have turned the business of representation into a sham.
"The democratic ideal has never defined the function of the public. It has treated the public as an immature, shadowy executive of all things.
The confusion is deep-seated in a mystical notion of society. 'The people' were regarded as a person; their wills as a will; their ideas as a mind; their mass as an organism with an organic unity of which the individual was a cell. Thus the voter identified himself with the officials.
He tried to think that their thoughts were his thoughts, that their deeds were his deeds, and even that in some mysterious way they were a part of him.
All this confusion of identities led naturally to the theory that everybody was doing everything. It prevented democracy from arriving at a clear idea of its own limits and attainable ends." (p.137–138)

The public is not the people but the "bystanders" who have been made aware of some invisible and unwanted consequences of their actions that public officials don't seem to be able to deal with efficaciously. When the public comes in, they are by definition ignorant, blind and uninformed, but it's they nonetheless who have to detect who is lying most in the parties vying for its judgment.
"Where the facts are most obscure, where precedents are lacking, where novelty and confusion pervade everything, the public in all its unfitness is compelled to make its most important decisions.
The hardest problems are those which institutions cannot handle. They are the public's problems."(p. 121)[3]

Are the victims of road accidents my problem? There were not before the silhouettes appeared along the road I have to confess, or else in such a shadowy fashion that I had forgotten them entirely. Now they are my problem. A shadow plus a shadow makes for a strong presence: I have become aware of my connection with the dead.
I am becoming part of a public.
I am aligning myself with those who find that the price to pay for the freedom of driving in France is much too high. A new public is being produced. It is a mix of drivers who are now more cautious, some public officials, some militants against road violence and the dead represented by those ghostly figures. There is indeed a deficit of representation, but it's filled with precisely those humble actions that bring back those who have been excluded.
It's precisely because the public is a phantom that it has to be constantly represented.
How else would we see its writings on the wall?

Notes
1) See the remarkable work on the notion of deficit by Noortje Marres (2004). "Tracing the Trajectories of Issues and their Democratic Deficit on the Web." *Information Technology and People* 17(2): 124–149. I thank her for having led me to Lippmann's book.
2) Lippmann, W. (1927, 1993). *The Phantom Public*, New Brunswick, Transactions Publishers. He is better known for another work (1922): *Public Opinion*, New York, Simon & Schuster.
3) Hence the title of John Dewey's much better known book (1927, 1954): *The Public and Its Problems*, Athens, Ohio University Press, which is in many ways a reply to Lippmann. Lippmann woke Dewey "out of his dogmatic slumber" much like Hume did for Kant.

Bruno Latour
Insegna sociologia alla Ecole des Mines di Parigi. Il suo libro più recente in inglese è *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (tradotto da Cathy Porter), pubblicato da Harvard University Press.
La maggior parte del suo lavoro è visibile sul sito: http://www.ensmp.fr/~latour/

Bruno Latour
Bruno Latour teaches sociology at the Ecole des Mines in Paris. His most recent book in English is *Politics of Nature How to Bring the Sciences into Democracy* (translated by Cathy Porter) from Harvard University Press. Most of his work is accessible on http://www.ensmp.fr/~latour/

Min Gong
City Builders

A cura di/Edited by
Kayoko Ota, Elena Sommariva
Testo, interviste e ricerche di/
Text, interviews and research by
Juan Du
Fotografia di/Photography by
Greg Girard

I Min Gong, contadini che si spostano nelle aree urbane in cerca di lavoro, sono gli invisibili protagonisti dell'impetuoso sviluppo di Shanghai: una popolazione di oltre tre milioni di migranti ufficialmente non censita opera dietro le quinte, 'fluttuando' da un cantiere all'altro. Juan Du, architetto di Shanghai, ha raccolto le loro testimonianze. Il fotografo canadese Greg Girard li ha ritratti tra gli edifici in costruzione dove vivono, dormono e lavorano.

Shanghai never sleeps. The fervent city is constantly producing soaring towers and large developments. The Min Gong – peasants who leave their farmlands and migrate to urban areas in search of work – are invisible yet indispensable players in this glorious story. Being as many as three million, the unidentified and undefined population flows in the city with the shifting construction sites. With the Canadian photographer Greg Girard, Chinese architect Juan Du interviewed Min Gongs working and living on construction cites.

Appartamenti in costruzione sulla sponda meridionale del torrente Suzhou, dove i grattacieli stanno soppiantando le architetture basse costruite negli anni Venti. Un tempo quartiere operaio, sviluppatosi attorno a un corso d'acqua, Suzhou Creek è oggi una zona molto ambita dagli operatori immobiliari e di forte richiamo per le classi sociali in ascesa. La sua definitiva trasformazione è tuttavia ancora lontana e, al livello della strada, il quartiere ha mantenuto l'aspetto del distretto operaio e commerciale. I lavoratori migranti (min gong) vivono e lavorano in un guazzabuglio di dormitori, negozi improvvisati, fabbriche e cantieri

New apartment towers rising on the south bank of Suzhou Creek. High-rise residential and office towers are gradually replacing the low-rise houses and factories built in the teens and nineteen twenties. Traditionally a working class neighbourhood alongside a busy industrial waterway, the Suzhou Creek area is now being marketed by property developers as a desirable gentrified location for Shanghai's image-conscious and upwardly-mobile. Total transformation is still years away however. At street-level the neighbourhood retains its working class, utilitarian nature. Migrant workers (min gong) and Shanghai's working class live, work and sleep amid the jumble of worker dormitories, temporary shops, factories and construction sites

Popolazione migrante/Migratory Population	
Maschi/Male	2.230.200
Femmine/Female	1.640.900
Totale/Total	3.871.100

Fonte: Quinto censimento nazionale (novembre 2000)
Source: Fifth Census (November 2000)

Lavoratori migranti divisi per attività/Composition of migrants workers			
Età Age	**Tutti i settori All fields**	**Edilizia Construction**	**Industria Manufacturing**
15–34	2.080.300	360.300	636.700
35–64	752.600	193.900	97.300
65+	9.900	1.100	700
Totale/Total	2.842.800	555.300	734.700

Si stima che l'età media degli operai edili sia di 35 anni, ma ci sono operai cinquantenni che hanno appena iniziato l'attività e diciottenni che vi lavorano da anni/The estimated average age of construction workers is 35, but there are 50-year-olds who have just started in this line of work and 18-year-olds who have been working for years.

Shanghai: dati statistici/Shanghai statistics							
Anno/ Year	**Popolazione/ Population**	**Densità/ Density** (p/kmq-p/sq.km)	**PIL/ GDP** (€ milioni/million)	**Investimenti immobiliari/ Real estate investment** (€ milioni/million)	**Consumi lordi/ Gross consumption** (€ milioni/million)	**Valore degli immobili/ Construction Output Value** (€ milioni/million)	**Superficie dei nuovi edifici completati/ Floor area of new buildings completed** (mq/sq.m)
1978	10.982.800	1.776	2.728	–	591	56	2.340.300
1990	12.833.500	2.024	7.565	82	3.168	756	7.478.800
1995	13.013.700	2.052	24.626	4.662	10.853	3.914	14.858.700
2000	13.216.300	2.084	45.512	5.662	19.471	6.316	19.091.100
2001	13.271.400	2.093	49.508	6.307	21.491	7.303	24.347.300
2002	13.342.300	2.104	54.088	7.489	24.557	8.223	25.969.500
2003	13.417.700	2.116	62.508	9.012	27.697	11.958	36.092.000

Fonte/Source: *Shanghai Statistical Yearbooks 1991, 1996, 2001, 2002, 2003, 2004*

Un gruppo di abitazioni degli anni Venti sta per essere demolito nei distretti centrali di Shanghai per fare spazio ai nuovi insediamenti residenziali e commerciali. Sullo sfondo, grattacieli di uffici lungo Huai Hai Lu, una delle più prestigiose vie cittadine

A row of 1920s-era housing being demolished in central Shanghai to make way for commercial and residential redevelopment. In the background, office towers along Huai Hai Lu, one of Shanghai's most prestigious streets

Min Gong. Letteralmente significa "lavoratore civile" e indicava gli ausiliari delle forze armate nei settori della logistica e dei trasporti in tempo di guerra. Più tardi, il termine è venuto a indicare i lavoratori delle zone rurali requisite dal governo in funzione di progetti civili. Nel contesto contemporaneo, il termine indica i contadini che emigrano nelle aree urbanizzate. Secondo le statistiche ufficiali cinesi i contadini inurbati sono 120 milioni. Attualmente, si ritiene che a Shanghai ci siano 4 milioni di lavoratori immigrati su una popolazione ufficiale di 13,5 milioni di residenti. Il maggior settore d'impiego dei lavoratori immigrati a Shanghai è l'edilizia. Circa un milione di persone lavora nei 6.000 cantieri della città. Si è molto discusso della rapidità di sviluppo delle città cinesi, ma le braccia che costruiscono materialmente le città sono rimaste invisibili.

19 anni. Si stima che l'età media degli operai edili a Shanghai sia di 35 anni, ma ci sono cinquantenni che hanno appena iniziato a lavorare nel settore e diciottenni che ci lavorano da anni.

Min Gong: costruttori di città

"Non sono capace di fumare." Rifiutando la sigaretta si siede accennando un sorriso. Camicia bianca stropicciata e scarpe da tennis, Xia, con la sua corporatura minuta, non dimostra i 19 anni che dichiara. Con le mani appoggiate sulle ginocchia descrive lentamente le sue impressioni al suo arrivo a Shanghai, due mesi fa.

È arrivato da un piccolo villaggio rurale della Provincia di Anhui, insieme con tre compagni, nel piazzale della stazione, disseminato di gruppetti di immigranti. Alle tre di notte si sono incontrati con un parente che aveva telefonato all'epoca della Festa di Primavera, chiedendo loro di venire a Shanghai per raggiungere i compaesani al cantiere.

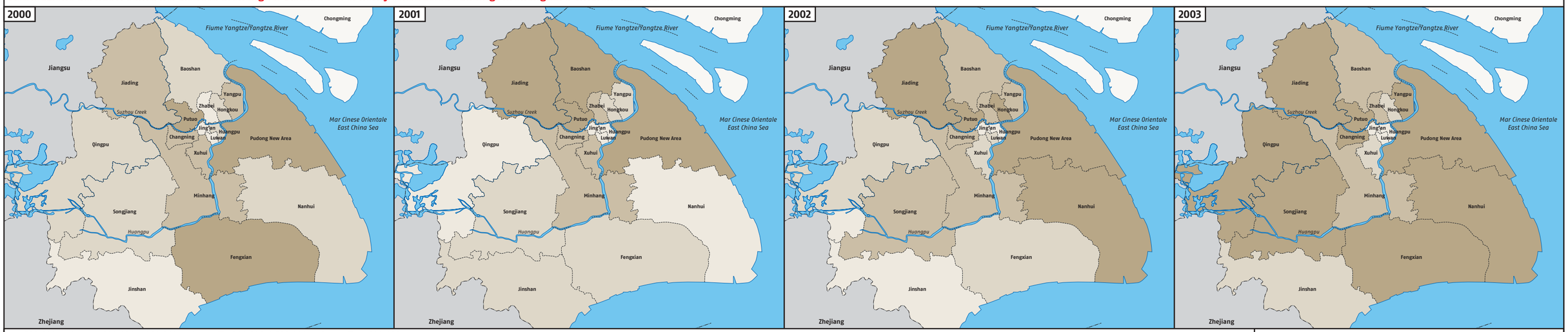
Sull'autobus che li portava al cantiere il parente si accorse che gli avevano rubato il cellulare. Nella confusione sbagliarono fermata e arrivarono fino al capolinea. Poiché per quella notte era l'ultimo autobus tutti e cinque tornarono a piedi fino al cantiere, dove arrivarono alle sei del mattino. "Pareva di sognare", racconta Xia, ricordando la fatica che faceva a tenere gli occhi aperti mentre lentamente la città si svelava nella luce caliginosa del mattino. Dormì per tutto il giorno e per tutta la notte al secondo piano dello scheletro del grattacielo per uffici. Il giorno dopo andò a lavorare al 39° piano. Era la prima volta in vita sua che saliva a quell'altezza, riusciva solo a "dare ogni tanto un'occhiata di straforo a tutti quei palazzi, mentre lavorava". Subito prima dell'insipida colazione alla mensa del cantiere corse in cima al grattacielo e se ne stette per cinque minuti buoni a guardar fuori. In seguito ha cercato di tornarci ogni volta che poteva perché "guardando dall'alto riesco a orientarmi, quando torno giù no".

(continua a pagina 64)

Provincia di Anhui. La maggioranza degli operai edili di Shanghai viene da villaggi rurali delle circostanti province di Jiangsu e Anhui. Gli operai della più povera provincia di Anhui, pur svolgendo per la maggior parte il lavoro intensivo di costruzione, sono pagati meno di quelli di Jiangsu, che lavorano per lo più alle finiture interne e all'impiantistica. L'accettazione di questo sistema di retribuzione riflette la natura del contesto sociale dei migranti e il costo della vita delle località d'origine più che quello di Shanghai. Questi migranti trovano lavoro tramite parenti e amici, e scelgono a ragion veduta di andare in città per guadagnare di più. Non si tratta, come si pensa comunemente, di quella che viene considerata una migrazione campagna-città disorganizzata e senza obiettivi. Questo genere di auto-organizzazione è profondamente efficiente e rispecchia da vicino la domanda economica della città.

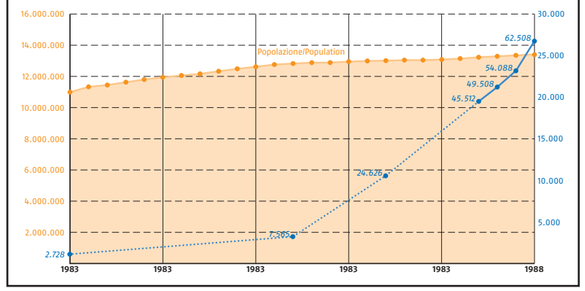
Scheletro del grattacielo. La maggior parte dei lavoratori migranti vive presso il luogo di lavoro, mentre gli operai edili vivono nel cantiere. Tramezzi provvisori e brande a castello vengono allestiti sulle nude solette degli edifici in costruzione, mentre alcuni vivono in strutture provvisorie di mattoni che fungono anche da recinto del sito. Quando, come accade spesso, si trasferiscono da un cantiere a un altro, gli operai fanno semplicemente un fagotto dei loro effetti personali nelle lenzuola per trasportarli nel luogo di lavoro successivo. Il più nomade dei gruppi sociali urbani, di fatto, non viene considerato urbano.

Distribuzione dei nuovi edifici nei distretti di Shanghai/Distribution of newly constructed buildings in Shanghai's different districts

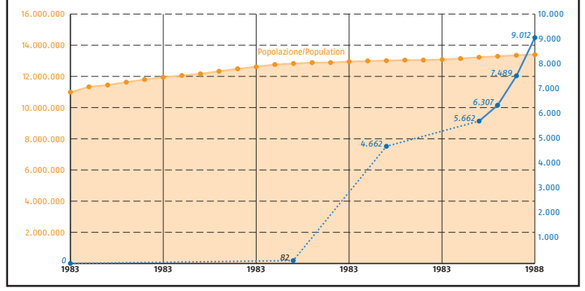


Fonte/Source: *Shanghai Statistical Yearbooks 2001, 2002, 2003, 2004*

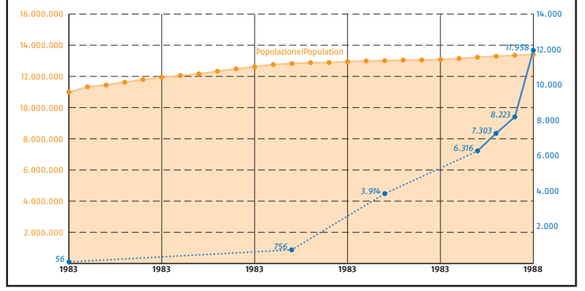
Prodotto Interno Lordo/Gross Domestic Product (€ milioni/million)



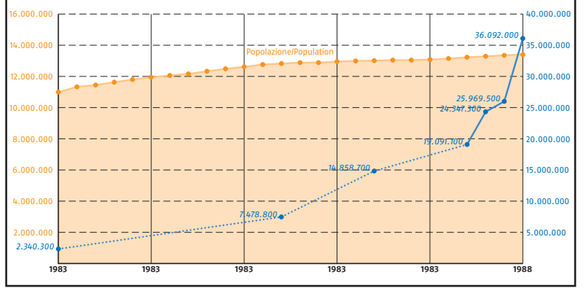
Investimenti immobiliari/Real estate investiment (€ milioni/million)



Valore degli immobili/Construction Output Value (€ milioni/million)



Superficie dei nuovi edifici/Floor area of new buildings (mq/sq.m)



Min Gong: City Builders

"I don't know how to smoke." Declining the offered cigarette, he sits down with a shy smile. Wearing a wrinkled white shirt and plain tennis shoes, small-framed Xia hardly looks the 19 years that he claims. Hands on knees, he slowly describes impressions of Shanghai since his arrival two months ago.

Along with three others from a small village in rural Anhui Province, he arrived at the train station square filled with migrants huddled in groups. At 3 am, they met up with a relative, who had telephoned around Spring Festival asking them to come to Shanghai and join the others from his village at the construction site.

On the bus taking them to the site, the relative noticed that his mobile phone had been pickpocketed. In his distress they missed the stop and went all the way to the terminus. As that was the last bus for the night, all five walked back to the site arriving at six in the morning. "Like dreaming," Xia says, recalling how he struggled to keep his eyes open while the city slowly revealed itself in the smoky morning light.

He slept all day and all night on the second floor of the bare office tower. The next day he went to work on the 39th floor. Standing at this height for the first time in his life, he could not help but "work while stealing glances at so many buildings." Right before the bland-tasting lunch at the on-site cafeteria, he ran all the way up to the rooftop and looked out for a full five minutes. He has since tried to go back up there whenever he can because "looking from above I know my bearings, but not after coming down."

(continued on page 64)

Min Gong. "Min Gong" literally means "civilian worker," referring to those who helped the armed forces with logistics and transportation during wartime. Later the term was used to refer to workers from rural areas requisitioned by the government for civil projects. In the contemporary context, the term refers to rural migrant workers in urbanised areas. According to Chinese National statistics, rural migrant workers in cities number 120 million. Currently, there are an estimated 3 million migrant workers in Shanghai along with 13.5 million registered residents. The largest employer of migrant workers in Shanghai is the construction industry. Roughly 1 million work on the 6,000 construction sites throughout the city. Much has been discussed about the speed of development in Chinese cities, yet the hands that physically build the cities have remained invisible.

19 years The estimated average age of construction workers is 35, but there are 50-year-olds who have just started in this line of work and 18-year-olds who have been working for years.

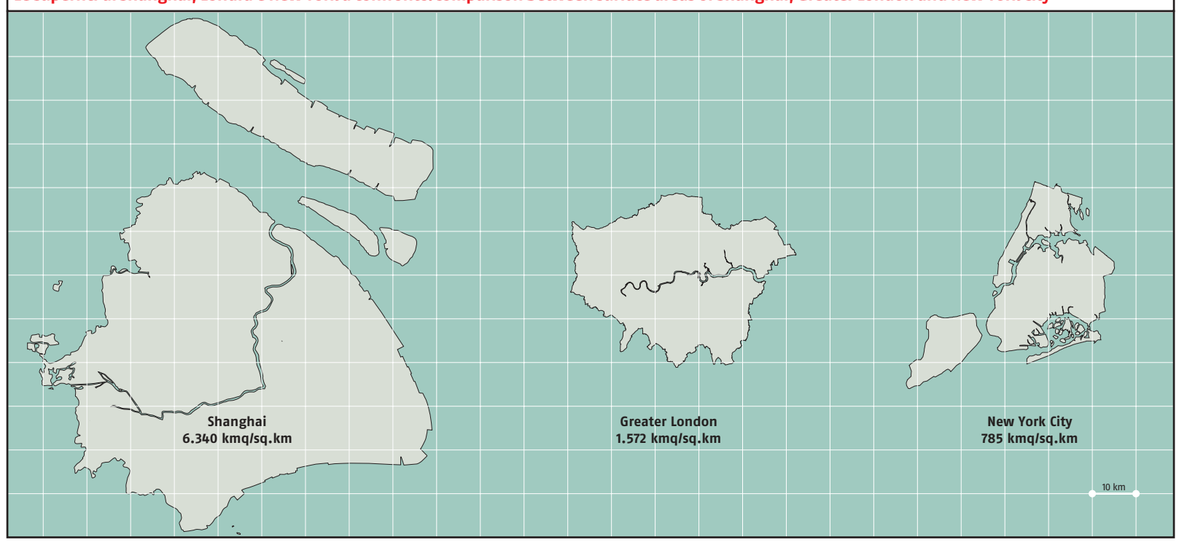
Anhui Province. The majority of construction workers in Shanghai come from farming villages in the surrounding provinces of Jiangsu and Anhui. While workers from the poorer Anhui province carry out the most labour intensive tasks, they are paid less than those from Jiangsu who work mostly in interior outfitting and installation. This accepted system of payment reflects the nature of the migrants' social network and the living expenses of their native place rather than of Shanghai. These migrants find jobs through family and friends and make a considered choice to come to the city to make more money than they would at home. This is not a disorganised and purposeless rural-urban migration trend. This type of self-organisation is highly efficient and closely reflects the economic demands of the city.

Bare office tower. Most migrant workers live close to their place of work, while those in construction live at work. Makeshift partitions and bunk beds are set up on the bare floors of the unfinished buildings while some live in temporary brick structures that also double as wall enclosures for the site. Moving as often as they do from project to project, the workers simply roll up their personal belongings in bed sheets to take to the next job site. This most nomadic urban group is in fact not considered urban.

Uno dei distretti più antichi di Shanghai, a nord di Suzhou Creek lungo il fiume Huangpu. I suoi edifici saranno presto demoliti per lasciare il posto a un nuovo insediamento misto, commerciale e residenziale, ribattezzato "Bund Settentrionale"

View over the rooftops of one of Shanghai's oldest neighbourhoods, an area that will soon be demolished to make way for redevelopment of an area designated as Shanghai's "North Bund" (north of Suzhou Creek along the Huangpu River), transforming the area into a huge new high-rise commercial/residential quarter

Le superfici di Shanghai, Londra e New York a confronto/Comparison between surface areas of Shanghai, Greater London and New York City



Province di origine dei lavoratori migranti a Shanghai/Native provinces of migrant workers in Shanghai

% dei migranti, calcolata sul totale dei Min Gong a Shanghai/
% of migrants, calculated from the total of Min Gong in Shanghai
< 10% 10–20% 20–30% >30%

Sichuan 45/100 Provincia/Province
% di probabilità di impiego nell'edilizia/% of probability of employment in construction industry

Fonte/Source: Kenneth Roberts, *1995 Survey of migrants in Shanghai*, in "China Economic Review", n. 12, 2001

Ha lavorato ogni giorno. Per lo più il salario degli operai edili è calcolato sulla base del lavoro giornaliero. Ciò significa che sperano tutti di lavorare ogni giorno dell'anno per guadagnare di più. Chi vive nel cantiere riceve 10 yuan (1 euro) al giorno in contanti oltre a un'integrazione per il cibo. Di solito, ricevono il resto del salario dal caposquadra, in un'unica soluzione, una volta l'anno, prima della festa di primavera.

Autobus. Per i lavoratori migranti il più economico mezzo di trasporto è un lusso; i 3 yuan del biglietto dell'autobus corrispondono a un decimo della paga giornaliera di Xia.

Piazza del Popolo. Un decennio fa molte città cinesi facevano a gara per costruire la piazza più grande, per dimostrare il loro carattere urbano e il loro livello di progresso. Il risultato fu una quantità di squallide piazze che sono l'antitesi degli spazi pubblici cinesi tradizionali. Mentre l'uomo della strada comprende il rapporto diretto tra progetto e comfort, ci si chiede quali siano le priorità dei politici e degli architetti.

Cugino. L'aspetto della città cinese sta diventando tecnologicamente globale, ma il modo di costruire materialmente la città resta quasi feudale. Ogni operaio arriva tramite rapporti di parentela e la maggior parte lavora con fratelli e cugini nello stesso gruppo professionale.

Persona. Nella frenesia dello sviluppo la pratica costruttiva tenta di identificarsi con un efficiente processo di produzione meccanizzato. A volte, l'umanità del processo edilizio viene dimenticata.

Otto anni fa. Il ritmo di edificazione nelle principali città cinesi è cresciuto significativamente a partire dall'inizio degli anni Novanta grazie all'affluenza di manodopera a basso costo proveniente dalle campagne.

Gli elmetti degli operai appoggiati sul tavolo di un dormitorio in un cantiere nel distretto di Pudong

Hard hats belonging to workers, in a construction site dormitory for labourers in Pudong

Da quando è arrivato ha lavorato ogni giorno fino a sabato scorso, quando si sono fermati per un ritardo nella fornitura dei materiali. Ha impiegato la giornata facendo il giro della città insieme con gli altri nuovi arrivati.

Come molti di coloro che visitano la città per la prima volta, innanzitutto è andato al Bund. Quando è sceso dall'autobus non è rimasto molto impressionato. "La foto notturna sulla copertina delle cartine è molto più bella", dichiara, riferendosi alle onnipresenti mappe di Shanghai che si vendono per le strade. Dice che una volta tornerà a vedere il Bund di notte, dato che "le città di notte sono più belle per via di tutte quelle luci scintillanti".

Poi hanno proseguito per Piazza del Popolo, dove Xia è rimasto sorpreso di trovare tanti alberi. Ha lavorato per un anno a Xi'an e qui la piazza principale non aveva nessun albero. Si è chiesto spesso il perché, dato che "d'estate la piazza è molto calda, come una pentola a vapore". Comunque, gli manca lo spettacolo del passeggio serale nella piazza di Xi'an. "Scommetto che nella Piazza del Popolo non c'è tanta gente di sera, probabilmente non è tanto divertente." Ammette di non saper dire quale città sia più bella, perché Shanghai ha più costruzioni e grattacieli più alti: "Il Jin-Mao ha 88 piani!", esclama. "L'ho sentito da un annuncio nella metropolitana."

"Eccoti qua!" Il cugino di Xia fa una sosta nella stanzetta del guardiano. Wu indossa un abito all'occidentale rosso scuro e una vistosa cravatta gialla, i capelli neri ondulati gli arrivano sotto le spalle. Si è vestito per andare a fare il bagno fuori del cantiere. "Sembri un artista", commenta sarcastico il guardiano.

"Con i miei abiti da lavoro sporchi, la gente là fuori non mi considererebbe una persona". Wu risponde al cellulare: "No, non torno a casa stasera, ho troppo da fare", dice al microfono. Spiega che lui e la moglie hanno affittato una stanza in periferia. Torna a casa solo due o tre volte la settimana per risparmiare sul biglietto dell'autobus. Anche lei è altrettanto impegnata, lavora in una piccola trattoria vicino casa. A quest'ultima notizia subito il guardiano osserva: "La ragazza che cercavi di portar dentro l'altra sera ha detto che lavorava in un supermercato". Wu fa gli occhi stretti: "Non mi mettere nei guai".

"Certo, certo." Wu passa al guardiano un paio di sigarette e comincia a raccontare appassionatamente come si sentì sollevato e rassicurato al suo arrivo, circa otto anni fa: "Non credevo a quello che mi raccontavano della città prima di venirci, non riuscivo a immaginarmela."

Wu andò direttamente dalla stazione ferroviaria a un cantiere di Pudong. "Allora era tutta campagna. Adesso è stupendo!", esclama. Descrive come ora Pudong sia pieno di nuovi edifici e di strade, ancor più fittamente costruito di Puxi. "L'aria è buona", dice da esperto. Però gli piacerebbe un giorno abitare in centro perché "c'è più vita. Di notte a Pudong ci si sente soli e si ha paura a andare in giro".

A Wu piace stare in città: i ritmi veloci, ma più ancora il denaro. Ricorda con rimpianto di aver guadagnato di più due anni fa a Pechino, ma non riusciva ad adattarsi al clima settentrionale: "Faceva tanto freddo e, quando tirava vento, c'era polvere dappertutto. Ma mi piacevano di più le strade di Pechino: larghe, grandi e veloci."

A Pechino Wu era addetto alla demolizione di un albergo a due piani costruito all'inizio degli anni Novanta per ospitare i funzionari in visita alla città. Descrive il silenzio che calò su tutti i muratori alla vista delle stanze che dovevano "far fuori" con le mazze. "Pensavamo tutti che sarebbe stato stupendo se ci avessero assegnato un edificio così bello come abitazione", racconta. "Non ci andava di demolire l'edificio." Ma si misero subito al lavoro quando il caposquadra li minacciò di tagliargli la paga. Benché Wu, a Pechino, fosse pagato meglio, l'orario di lavoro era più lungo. La giornata media nei cantieri di Pechino è molto più lunga delle otto ore di lavoro di Shanghai. "Noi contadini lo chiamiamo 'lavorare dal canto del gallo al canto dei fantasmi'", dice Wu.

Al suo ritorno a Shanghai, l'anno scorso, il primo lavoro di Wu fu la demolizione di un quartiere di case shikumen per costruire Xintiandi. Questa volta non gli importava di demolire le case tradizionali di Shanghai. Spiega: "Nessun rimpianto a buttar giù le case vecchie, la storia non ha senso. La gente deve stare al passo con i tempi".

Alzandosi per andarsene Wu ammette che certe volte la vita di campagna gli manca. "C'era libertà e si stava bene. Nessuno mi diceva che cosa fare, specialmente quando ero stanco e volevo prendermi una giornata di vacanza. Ma se si vuol guadagnare, questo è l'unico modo. Tra l'altro, oggi non c'è più terra da coltivare." Poi esce in fretta, per esser sicuro di riuscire a essere di ritorno al cantiere per l'ora in cui i cancelli vengono chiusi, alle dieci.

Un lussuoso complesso di torri di appartamenti in costruzione a Pudong, nei pressi del fiume Huangpu

New luxury multi high-rise tower apartment complex under construction in Pudong near the Huangpu River

Pudong. Pudong è il parto dello sviluppo economico e dell'urbanistica degli anni Novanta. È la zona di Shanghai a maggior tasso di crescita, con la più intensa attività edilizia dell'ultimo decennio. Tuttavia, anche il più ingenuo ammiratore di questa ostentazione di prosperità e progresso avverte istintivamente il carattere disumano delle strade a otto corsie prive di marciapiedi.

Strade. Trascurando la concreta esperienza quotidiana, le megastrade a misura d'automobile raggiungono lo scopo di dimostrare autorità e potenza economica.

Demolire l'edificio. Data la loro intimità fisica con l'architettura e con l'edilizia, gli operai pensano in termini direttamente collegati ai gesti del costruire e alle azioni del vivere. Sono però anche istintivamente coscienti del tempo dedicato al lavoro e del valore della produzione.

Shikumen. I lavoratori non avvertono l'importanza degli edifici shikumen, un tipo di abitazione urbana tradizionale caratteristico di Shanghai. Tuttavia costruttori e architetti, ben coscienti del loro valore, hanno demolito una vasta area di abitazioni shikumen e ricostruito le stesse forme trasformandole in Xintiandi, quartiere oggi alla moda con negozi di stilisti e ristoranti.

Xintiandi. L'enorme successo commerciale di Xintiandi ha fatto salire alle stelle il valore dei terreni circostanti, accelerando il processo di demolizione e nuovo sviluppo dei quartieri shikumen circostanti. Il crescente fenomeno dell'inurbamento ha cambiato profondamente le città cinesi. Questa enorme massa di popolazione 'fluttuante' incide profondamente sul carattere urbano della città e sulla sua identità, dando luogo a fenomeni urbani dinamici come l'ibridazione culturale, la temporaneità, l'incertezza e l'improvvisazione. Le città sono organismi attivi costituiti da componenti vitali imprevedibili e continuamente variabili. Con tutti i loro desideri e i loro istinti, gli individui trascurati spesso possiedono la chiave per comprendere la complessità delle città. La vita di molti viene influenzata dalle scelte che gli urbanisti e gli architetti compiono per la città e, viceversa, le loro vite influiscono sulla città in modi potenti e complessi.

He worked every day. Most construction workers' wages are calculated on a daily work basis. This means that they all hope to work every day of the year in order to earn more money. Living on site, they receive 10 yuan (1 Euro) cash each day as well as a food supplement. They usually receive the rest of their wages as a lump payment from the foreman once a year before the Spring Festival.

Bus. For migrant workers the cheapest mode of transport is a luxury; the 3 yuan bus fare is a tenth of Xia's daily wage.

People's Square. A decade ago, many Chinese cities competed with each other to build the largest public square in order to demonstrate urbanity and progress. This resulted in many barren squares that are the antithesis of traditional Chinese public spaces. While the layperson understands the direct relationship between design and comfort, one wonders about the priorities of the politicians and architects.

Cousin. The Chinese city's appearance is becoming technologically global, yet the way the city is physically built remains nearly feudal. Each worker arrives through connections with relatives and most work with brothers and cousins in the same working team.

Person. Amid the frenzy of development, the construction practice strives to be an efficient mechanical production. At times the human factor in the building process is forgotten.

Una giovane migrante (sopra), proveniente dalla provincia di Jiangxi, aiuta il marito a raccogliere i rottami che saranno poi riutilizzati in qualche modo. Sullo sfondo, un complesso di appartamenti in costruzione nel distretto di Pudong. Due operai (sotto) si godono il fresco all'interno del cantiere di Suzhou Creek dove lavorano tutto il giorno. Originari delle vicine province, i lavoratori migranti guadagnano un salario mensile che oscilla tra 800 e 1.200 yuan (80/150 euro circa), a seconda dell'esperienza e delle ore di straordinario

A young female migrant worker (above) from Jiangxi Province who works with her husband collecting recyclable scrap material. Photographed outside an apartment complex under construction in Shanghai's Pudong district. Neighbourhood residents alongside Suzhou Creek (right) enjoying the night air across from the huge residential project where they work all day. Typically from neigbouring provinces and beyond, migrant workers earn between 800–1200 yuan per month (about USD 90–150), depending on skills and overtime

Since his arrival, he worked every day until last Saturday, when they had to stop due to the late arrival of materials. He took the day to tour the city with the other new arrivals.

Like most first-time visitors to Shanghai, their first destination was the Bund. Upon getting off the bus, he was not so impressed. "The night scene on the cover of the map looks better," he said, referring to the ubiquitous Shanghai map sold on the streets. He said that he would return one day to see the Bund at night, since "cities look better at night because of all the bright shiny lights."

They then went on to People's Square, where he was surprised to see so many trees. He worked in Xi'an for a year and the large square there did not have any trees. He often wondered why that was so, since "in the summer time the square is so hot, like a food steamer." Even so, he misses people-watching in the Xi'an square at night. "I bet People's Square doesn't have many people at night, it's probably not that fun." He admits that he is not sure which city is better since Shanghai is more developed with taller buildings. "The Jin-Mao Tower has 88 stories!" he said. "I heard it on the subway announcement."

"Here you are!" Xia's cousin saunters into the small guardroom. Clad in a Western-style burgundy suit with a shiny yellow tie and his wavy black hair falling below the shoulder, Wu is dressed up to take a bath offsite. "You look like an artist," the guard quipped.

"If I wore my dirty work clothes, people out there would not look at me as a person", Wu shoots back as his mobile phone rings. "No, I am not coming home tonight, too busy," he says into the phone. He explains that he and his wife rent a room on the outskirts of the city. He goes home only two or three times a week to save on bus fares. She is also busy working at a small diner close to their home. Upon hearing this last bit of information, the guard suddenly remarks, "The girl you tried to sneak in the other night said she worked at a supermarket." He narrows his eyes. "Don't bring me any trouble."

"No way, no way." Wu hands the guard two cigarettes and eagerly starts to recount how relieved and reassured he felt when he first arrived nearly eight years ago. "I didn't believe what others told me about the city before I came, I couldn't imagine it."

Wu went straight from the train station to a construction site in Pudong. "Back then it was all farmland. Now it is so great!" he exclaims. He describes how Pudong is now full of new buildings and roads, even more developed than Puxi. "The air is good," he says expertly. However, one day he would like to live in the city centre because "it is livelier. At night time in Pudong, one feels lonesome and scared walking."

Wu enjoys being in the city – the fast pace, but more so the money. He wistfully recalls how he made more money two years ago in Beijing, but he couldn't get accustomed to the northern weather: "It was so cold and when the wind blew, there was dust everywhere. But I did like the roads in Beijing better – so wide, big and fast."

In Beijing, Wu was assigned to demolish a two-storey hotel built in the early 1990's to house visiting city officials. He describes how all the workers just stood still when they finally saw the rooms they had to "clean up" with their hammers. "We all thought it would be great if we were given such a good building to live in," he says. "We weren't willing to take the building apart." Nevertheless, they quickly got to work when the foreman threatened wage cuts. Although Wu was paid more in Beijing, he worked longer hours. The average working day on construction sites in Beijing is much longer than the eight-hour working day in Shanghai. "We rural people call this working from cock call to ghost call," Wu says.

When he returned to Shanghai last year, Wu's first job was to demolish an area of Shikumen houses to build Xintiandi. This time, he did not mind taking down the traditional Shanghai housing. He explains, "No regrets taking down old houses, no purpose to knowing history. People have to follow the times."

Standing up to leave, Wu admits that sometimes he misses farming. "That was free and cheerful. No one told me what to do, especially when I got tired and just wanted to take a day off. But this is the only way to make money. Besides, there is hardly any land to farm nowadays." Wu then rushes out of the door to make sure that he has enough time to return to the site by the time the gate locks at ten.

Alloggi degli operai lungo le sponde del torrente Suzhou. Sullo sfondo, le nuove torri residenziali in costruzione

New apartment towers under construction, on-site worker housing below, along the banks of Suzhou Creek

Eight years ago. The pace of construction in major Chinese cities significantly increased starting in the early 1990's due to the influx of cheap manual labor from the countryside.

Pudong. It was the brainchild of economic progress and urban planning during the 1990's. It is Shanghai's fastest growing district, with the most intense construction activity during the last ten years. However, even the most innocent admirer of this demonstration of wealth and development innately feels the inhumanness of the eight-lane roads without sidewalks.

Roads. Leaving aside the actual living experience, car-scaled mega-roads do achieve their goal of demonstrating authority and economic might.

Take the building apart. Physically intimate with architecture and construction, the workers think in terms directly related to the act of building and the act of living. They are instinctively aware of the time of labour and the value of production.

Shikumen houses. The workers are unaware of the importance of the Shikumen houses, a uniquely traditional type of urban housing in Shanghai. However, developers and architects who are aware of this value demolished a large area of Shikumen houses and rebuilt the same forms into Xintiandi, a currently fashionable area of designer shops and restaurants.

Xintiandi. Xintiandi's enormous commercial success caused surrounding land value to skyrocket, thereby accelerating the demolition and redevelopment of these Shikumen neighbourhoods. The escalating phenomenon of rural-urban migration has vastly changed Chinese cities. This mass-scaled floating population has a deep impact on the city's urban character and identity, leading to dynamic urban issues such as cultural hybridity, temporality, uncertainty and improvisation. Cities are active organisms made up of unpredictable and ever-shifting living components. Full of desires and instincts, the overlooked individuals often hold the key to understanding the complexity of cities. Many lives are affected by planners and architects' actions on the city, while in turn these lives affect the city in forceful and intricate ways.

Man mano che sorgono i nuovi cantieri, nascono anche piccole attività commerciali per soddisfare i bisogni primari dei lavoratori migranti. Nella foto, una cabina telefonica è stata 'improvvisata' in un edificio demolito per metà

Telephone stand in front of a half-demolished building. As soon as construction sites appear, so do the many small businesses that serve migrant workers' needs

Alcuni operai riposano in un container prefabbricato adibito a dormitorio temporaneo

Construction workers in a pre-fab trailer used as temporary dormitory housing

I lavoratori migranti e gli abitanti dei quartieri della vecchia Shanghai dormono lungo le sponde del torrente Suzhou, ai piedi delle torri in costruzione dove il lavoro prosegue ininterrotto per 24 ore al giorno

Migrant workers and residents of an old Shanghai neighbourhood sleeping along the bank of Suzhou Creek, beneath towers of highrise under construction where work continues 24 hours a day

Per gli abitanti del quartiere una branda portatile e un ventilatore rappresentano l'opportunità di sfuggire al caldo torrido delle notti estive

A neighbourhood resident asleep on a camp bed in the street, with the help of an electric fan trying to stay cool on one of the hottest days of the year

Un cartellone pubblicizza i lussuosi edifici che sorgeranno dai cantieri dove attualmente lavorano e vivono gli operai migranti

Migrant workers walk beneath billboards advertising the luxury high-rise buildings on which they work, living on site until the buildings are completed

Lavoratori migranti provenienti dalla provincia di Anhui di fronte al cantiere dove lavorano e abiteranno fino al termine dei lavori di costruzione

Migrant workers from Anhui Province, pictured in front of the construction site where they live and work until the project's completion

Un dormitorio e albergo nella zona di Suzhou Creek accoglie i lavoratori migranti e gli operai di passaggio. I telefoni nella lobby servono agli operai per chiamare a casa

Dormitory/hotel for migrant/transient workers alongside Suzhou Creek in Shanghai. Telephones in the lobby area allow workers to make domestic long distance calls (for a fee) to their homes in distant or neighbouring provinces

Nei pressi di Dongguan, città industriale con 7 milioni di abitanti nella provincia di Guangdong, i lavoratori migranti vanno in cerca di lumache vicino agli scarichi delle fabbriche per la lavorazione della plastica. Si tratta però più di un passatempo che di un reale bisogno di cibo

Near Dongguan, a vast manufacturing city of 7 million people in Guangdong Province (20 years ago it was a small farming community); migrant workers search for edible snails in a stream where plastic scrap from nearby factories is dumped. It is more of a past-time than a need to find food

Iñaki Abalos
Che cos'è il paesaggio?

Cos'era il paesaggio per l'uomo moderno e quale eredità ci è stata trasmessa? L'era moderna ha creato e istituzionalizzato la nozione di paesaggio-oggetto, cioè un tipo di paesaggio da ammirare, usare e sfruttare, senza però mai stabilire con esso una relazione paritaria.

Lo si guarda: si contempla il paesaggio come nel "peep-show" paesaggistico tante volte disegnato da Le Corbusier: una stanza galleggiante, con un uomo seduto – l'uomo qualunque – e una finestra che inquadra le curve sensuali dell'orografia di Rio de Janeiro. Una posizione asettica, statica e contemplativa che esprime dominio senza possesso.
Ci sono tutti i riferimenti più ovvi di genere e topologia, compresi quelli erotici.

Si usa il paesaggio: in effetti il tema del 'voyeur' proviene anch'esso da questa sorta di peep-show, dove lo spettatore vive e usa il paesaggio, sentendo ogni tanto il bisogno di possederlo. Ma non prova interesse – né sa se mai lo proverà – a stabilire un dialogo attraverso una condivisione di valori o un interscambio con il paesaggio; proprio come accade nella relazione tra il proprietario terriero e il suo giovane erede, dove il primo compra al secondo ciò che più gli piace per soddisfare il suo desiderio di possesso. Tuttavia, la reale e pittoresca invenzione del paesaggio – cioè l'idea che i luoghi posseggano una voce e ci chiedano ciò che desiderano diventare, ciò di cui hanno bisogno o meno – si sviluppò purtroppo solo nella forma di un puro 'visibilismo', come un trucco, almeno a partire da Repton. Il visibilismo generò la privatizzazione, il possesso.
E oggi se ne vedono le due conseguenze patetiche: le distese di abitazioni con costosissime micro parcelle di proprietà senza condivisione di spazi comuni, e i parchi tematici che schiavizzano gli esseri non-umani costringendoli a fare ciò che non dovrebbero, proprio come accade agli animali di un circo o di uno zoo, loro fratelli gemelli.

Si sfrutta il paesaggio: siccome il paesaggio-oggetto non parla, non pensa ed è inanimato, l'uomo moderno, dopo averlo guardato ed usato, lo sfrutta con arroganza, lo distrugge totalmente ricavandone piccoli benefici temporanei.

Non è mai stata fatta tanta violenza sistematica alla Terra come durante l'era moderna, per scopi puramente economici. E non si tratta più di un luogo privo di "genius loci", bensì del pianeta, del cosmo.
Chi riesce, guardando il cielo, a non pensare al pericolo di surriscaldamento della Terra, o ai problemi di Kyoto, o alla guerra per il dominio militare dello spazio, anziché vedere quelle stelle lucenti e palpitanti che suscitavano tante contrastanti emozioni negli adolescenti di Hollywood?

Alcuni moderni consideravano la nozione di paesaggio troppo decadente e aristocratica; la chiamavano 'pittoresca', con disprezzo mal celato, riempiendosi la bocca con un'accezione ritenuta più scientifica: il 'territorio'.

Ma si sbagliavano doppiamente, poiché in realtà veniva così celata un'altra proiezione del territorio fisico, la cui distanza e la cui incomunicabilità erano ancor più evidenti: il territorio è sempre un ambiente fisico visto dall'alto, in pianta, da una visione aerea, abbastanza lontana da renderlo astratto, da ridurlo al silenzio, alla calma, e usarlo per altri scopi.

Si tratta di un'altra oggettivazione, 'cosificazione', chiamata urbanistica.
Anche la sua presunzione scientifica è ridicola e antiquata: se qualcosa si è sviluppato nell'ambito scientifico a partire dall'invenzione del laboratorio e delle tecniche di osservazione empirica, è l'abolizione di un piano generale.
Visti dall'alto, in pianta, senza scala, non soltanto gli esseri non-umani diventano oggetti, ma anche noi, esseri umani-formica, siamo ridotti a movimenti obbligati, senza esperienza o soggettività: pronti ad un mega-sfruttamento.

Cosa abbiamo imparato ('abbiamo': noi che aspiriamo a vivere in una nuova società più evoluta)? Per lo meno due cose. Una, evidente: che bisogna sviluppare una diversa relazione tra esseri umani e mondo fisico, in cui quest'ultimo da oggetto diventi soggetto; e questo non come una concessione, bensì perché abbiamo imparato ad ascoltare e parlare.
Ciò significa che il paesaggio ci costruisce e ci ascolta, che bisogna attivare un profondo mutamento che ci porti ad instaurare un nuovo tipo di comunicazione democratica tra esseri umani e cose, e tra umani e non-umani; con conseguenze che vanno ben oltre il mondo disciplinare o il design del paesaggio, e che riguardano innanzitutto la sfera politica.

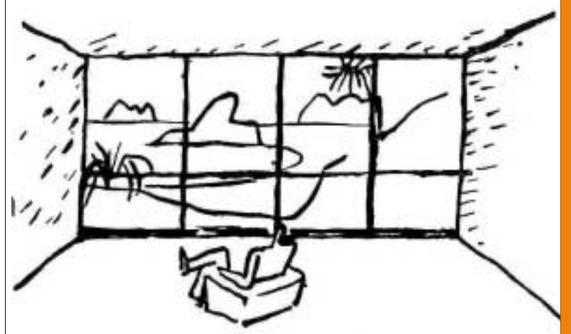
Si tratta di ristabilire l'identità dello spazio pubblico nella società contemporanea, lo spazio per eccellenza della 'polis'. Il paesaggio non è più il bello sfondo sul quale si stagliano dei graziosi oggetti scultorei chiamati architettura, bensì il luogo dove è possibile stabilire una nuova relazione tra gli esseri non-umani e gli umani: un foro cosmico da cui riscrivere tutta l'eredità ricevuta; una democrazia consensuale estesa alle cose.

Oggi l'architetto del paesaggio, il *landscape designer*, è colui che infrange il vetro, che riesce a proiettarsi nell'ambiente, ascoltandolo e parlandogli, costruendo in tal modo una dimensione diversa, allargata, di tutto ciò che è pubblico.
Un dimensione più coinvolgente e – perché no? – anche delirante, dato che non abbiamo modelli disponibili o che, peggio, qualsiasi evocazione di modelli non farebbe che riportarci alla concezione di partenza, quella del paesaggio-oggetto.

Seconda conseguenza: non esiste la natura, per lo meno come la si intendeva prima dell'era moderna, cioè la parte incontaminata e selvaggia che sta "là fuori". Là fuori c'è l'eredità dell'era moderna, un conglomerato, un mondo in cui natura e artificio sono mescolati insieme e coinvolti in un mondo vettoriale e telematico: il giardino moderno.

Il mondo è un giardino costruito per la modernità, un giardino delle meraviglie, desolato e sublime, la cui varietà e il cui intrico tipicamente pittoreschi sono fatti di contrasti mai prima immaginati; un paesaggio dove le ciminiere di Auschwitz si mescolano alla scia catastrofica dell'Apollo 13, il fungo atomico di Nagasaki con il fumo delle Twin Towers. Ma anche un luogo in cui i parchi nazionali e le riserve della biosfera – beni in via di estinzione – sono diventati i santuari dove si sviluppano le nuove liturgie civili.

Abbiamo ereditato un'altra natura, il compendio dello sfruttamento moderno e dei ruderi, dei residui non ancora devastati della natura primaria. È una seconda natura che ha una sua bellezza e le sue leggi; un mondo entropico estremamente fragile, dove la consapevolezza dell'effetto farfalla arriva a farsi sentire anche nel momento di disegnare i palazzi e i parterre del XXI secolo.



Le Corbusier

What is Landscape?

What was landscape for the modernists and what have they handed down to us as an inheritance? Modernity constructed and instituted the notion of a landscape-object;
a type of landscape that is looked at, used and exploited, yet a relationship of equality is never established with it.

It is looked at. The landscape is contemplated in that scenic "peep-show" drawn so many times by Le Corbusier; a floating room and a seated gentleman – the ordinary man – with the window framing the sensual curves of the orography of Rio de Janeiro. It is a static, aseptic and contemplative position that gave material form to a mastery without possession. The more obvious gender, topological and even erotic references are all present.

It is used. In effect the voyeur subject also descends from this flying saucer/"peep show" where he lives and uses the landscape, feeling the need to possess it from time to time. However, he is neither interested nor even suspects that he might be, in communion or exchange, in establishing a conversation the way the landowner on the estate establishes a relationship with the rich kid who buys what he desires in order to satisfy his need to possess. Yet this genuinely picturesque invention – that places have a voice and speak to us, telling us what they hope to become, what they need or not – was sadly only developed as pure "visibilism", as something cosmetic, at least since the time of Repton. "Visibilism" gave rise to privatisation, to possession, and today we see the doubly pathetic outcome: territorial carpets of houses with very expensive micro-portions of possession without communion and theme parks which enslave the non-humans, their twin brothers, making them do what they shouldn't exactly like wild animals in the circus or the zoo.

It is exploited. Since the landscape-object neither speaks, nor thinks nor possesses life, the modern subject, after looking at and using it, exploits it. It rises to become the pimp of the landscape, rips it all apart and extracts tiny instant profits. The earth had never been so systematically raped as in the century of modernity and to ends so exclusively mercantile. It is no longer a place which lacks a genius loci. Who can look at the sky and not see the threat of global warming, or not think of the Kyoto disagreements, or the war for military mastery of space, instead of those twinkling stars that caused so many conflicting emotions in the boy and girl teenagers of Hollywood?

Some modernists believed that the notion of landscape was overly decadent and aristocratic, "picturesque" they said with undisguised contempt. They went on about a conviction they considered superior because it was scientific: the "territory".

But they were doubly mistaken since in reality it concealed another enlightened projection on the physical environment whose distance and isolation was even more evident.
The territory is always the physical environment seen from above in plan, in a bird's eye view, sufficiently far off so as to be able to abstract it, making it silent again, quiet, in order to utilise it for outside interests: another objectification called urbanism. Its presumption of scientism was ridiculously antiquated. If anything has evolved in the scientific gaze since the invention of the laboratory and the techniques of empirical observation,
it is the abolition of the general plan. Seen from above in plan, without scale, not only are the non-humans objectified,
but we ant-like humans are reduced to compulsive movements without experience or subjectivity: ready for macro-exploitation.

What have we learnt? At least two things. First, that it is necessary to develop another relationship between humans and the physical world, a relationship in which the latter passes from object to subject not because we might allow it to but because we've learnt to listen and to talk. To say this means that the landscape constructs us and listens to us, that it is necessary to go through a profound mutation so as to be able afterwards to re-establish something like democratic and affective communication between humans and things, humans and non-humans, an idea with consequences that go way beyond the disciplinary or landscape design world and put the political plane first.
It is a question of re-establishing the framework of contemporary society's public space, the space par excellence of the "polis".
The landscape is no longer that pretty background against which beautiful sculptural objects called architecture used to stand out, but the place in which a new relationship between humans and non-humans can establish itself. It is a cosmic forum from which to re-describe the totality of the received inheritance,
a consensual democracy extended to things.

Today the landscape designer is the one who passes through the mirror, projects himself into the environment, listens and speaks to it, thus allowing himself to construct another dimension of the public which is more self-contained. And why not? Sheer delirium (since there are no models or, even worse, any evocation of models) will return us instantly to the starting position, the landscape-object.

Second, there is now no nature at least in the way it was understood prior to the modernists, the wild and virginal part of "out there".
Out there is a conglomeration, the modern inheritance, a world in which nature and artifice appear mixed and enveloped by a vectorial, data-based world: the modern garden.

The world is a garden constructed by modernity, a stupefying, bleak and sublime garden whose typically picturesque variety and intricacy are made of hitherto unimagined contrasts.
It is a landscape in which the chimneys of Auschwitz mingle with the catastrophic vapour trail of Apollo 13 and the mushroom cloud of Nagasaki with that of the Twin Towers. But it is also where national parks and reserves of the biosphere become a scarce resource, and turn into sanctuaries in which the new civil liturgies unfold.

We have inherited another nature, the summary of modern exploitation and non-devastated remains, a second nature that has its own beauty and its own laws. It is an entropic world of extreme fragility where even an awareness of the butterfly effect seems to make its presence felt when it comes to designing the palaces and parterres of the twenty-first century.

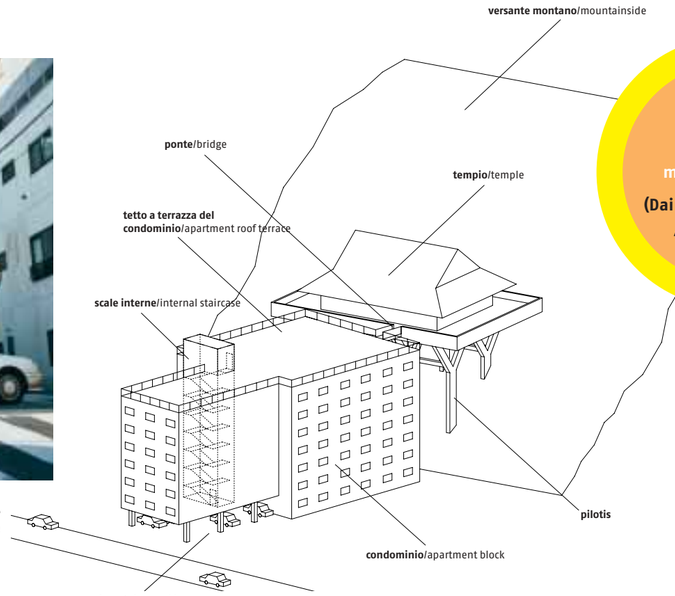
Iñaki Abalos
Abalos è architetto, docente di Progettazione presso la Scuola di Architettura di Madrid e Visiting Professor alla Princeton University. Dal 1984 ha creato assieme a Juan Herreros lo studio Abalos&Herreros. Nel 2000 ha pubblicato *La Buena Vida* (GG). Attualmente sta preparando l'edizione di *Atlas del Pintoresco I y II* (GG) e *Campos de Batalla* (Exit. LMI), opere focalizzate su una nuova definizione del rapporto fra l'architettura e la professione del 'paesaggismo', cioè dell'architettura del paesaggio.

Iñaki Abalos
Abalos is an architect, head teacher of design in the Architecture School of Madrid, director of the "Contemporary Techniques & Landscapes Laboratory" and visiting professor at Princeton University. Since 1984 he is associated with Juan Herreros in Abalos&Herreros.
He published *La Buena Vida* (The Good Life) (GG) in 2000. At the moment he is preparing the edition of *Atlas del Pintoresco I y II* (GG) and *Campos de Batalla* (Battlefields) (EXIT. LMI), works which focus on redefining landscaping practice in relation to architecture.

Per Yoshiharu Tsukamoto e Momoyo Kaijima di Atelier Bow-Wow, Tokio è piena di sorprese e di contraddizioni che rappresentano un'incessante fonte di ispirazione per le loro creazioni architettoniche. In una città complessa e in continua evoluzione, c'è quasi un'interazione in tempo reale tra quello che i due autori vedono e quello che fanno. Domus presenta alcuni estratti del loro lavoro di ricerca ('Made in Tokyo' e 'Pet Architecture Guidebook') e tre recenti progetti

Atelier Bow-Wow

Pockets, pets, and



Condominio/ montagna/ tempio
Apartment mountain temple

(Daimachi, Yokohama)

'Made in Tokyo'

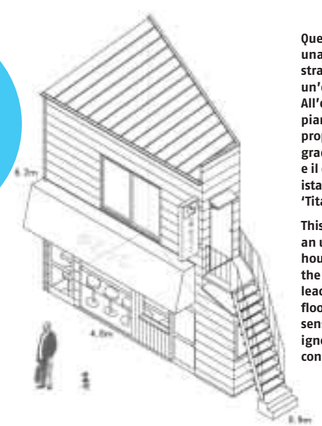
Per recarsi al tempio, bisogna usare le scale del condominio, quindi attraversare il tetto e il successivo ponte. Vicino al complesso sorge un santuario shintoista

In order to reach the temple, one takes the apartment's staircase and walks across the rooftop and the bridge. Next to this complex stands a Shinto shrine

Tavola calda Kadokko
Diner Kadokko

(Tokyo)

'Pet Architecture Guidebook'



Questa tavola calda è un piccolo cuneo tra una moderna circonvallazione e una vecchia strada cittadina, sulla quale si apre un'entrata per il proprietario/cuoco. All'esterno, una scala in ferro porta al primo piano, che ospita l'abitazione del proprietario stesso. Giunti all'ultimo gradino, se si dimenticano la toilette esterna e il condizionatore sottostante, per un istante sembra di rivivere una scena del film 'Titanic'

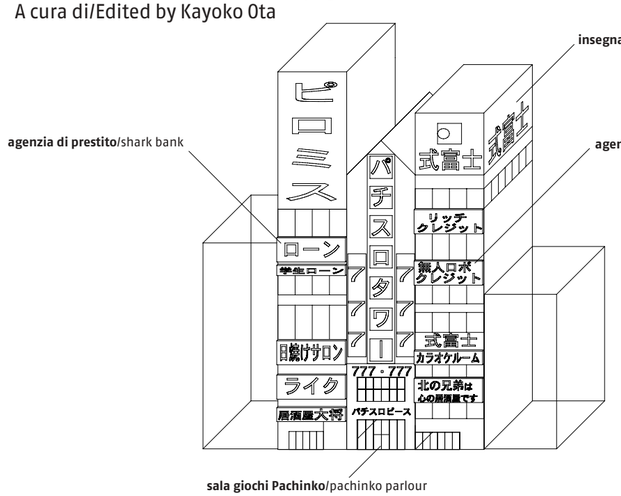
This diner stands in a small wedge between an urban ring road and an old street. The house also has an entry on the old street for the cook/owner. The iron staircase outside leads to the owner's house on the second floor. Landing on the top step, you get the sensation of being in the film *Titanic* if you ignore the outdoor toilet and air conditioning unit underneath

For Atelier Bow-Wow's Yoshiharu Tsukamoto and Momoyo Kaijima, Tokyo is full of wonders and idiosyncracies that never cease to inspire their architectural creations. There is almost a real-time interaction between what they see and what they do in the complex, ever-evolving city. Domus presents some extracts of their researches ('Made in Tokyo' and 'Pet Architecture Guidebook') and three recent domestic projects

Piccole dimore tascabili

petites maisons

Testo di/Text by Taro Igarashi
Fotografie di/Photography by
Takashi Homma (da pagina/from page 66)
A cura di/Edited by Kayoko Ota



Cattedrale di Pachinko
Pachinko cathedral

(Kabuki-cho, Shinjuku)

'Made in Tokyo'

È un complesso formato da tre edifici, che ricorda Notre Dame di Parigi. Una finanziaria che fornisce prestiti ad alti tassi d'interesse occupa le torri laterali, mentre l'edificio centrale ospita le sale giochi Pachinko, in una simmetria che dà origine a un "ecosistema metropolitano". Un ciclo interminabile di prestiti, perdite, prestiti, perdite...

Three buildings form a complex à la Notre Dame de Paris. The high-interest credit loaners occupy the side towers and the Pachinko parlours the middle one, which creates a symmetrical 'metropolitan ecosystem' that promotes an endless cycle of loaning and losing

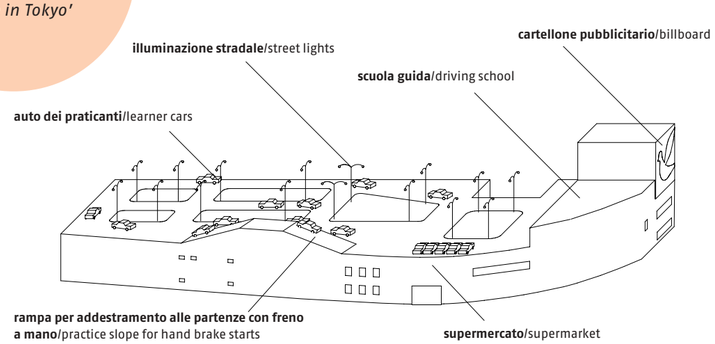
Super Autoscuola
Super Car driving school

(Kanamachi, Katsushika-Ku)

'Made in Tokyo'

L'intero tetto di un supermercato a due piani è utilizzato per esercitazioni di scuola guida. L'enorme sito ospita anche una serie di edifici di piccole dimensioni che non potevano essere acquistati. Il profilo curvo della costruzione è stato dettato dalla limitrofa linea ferroviaria

The entire rooftop of a two-storey supermarket serves as a full-fledged driving school. The huge site also contains a few small buildings that could not be purchased. The adjacent railway dictates the building's curved lines



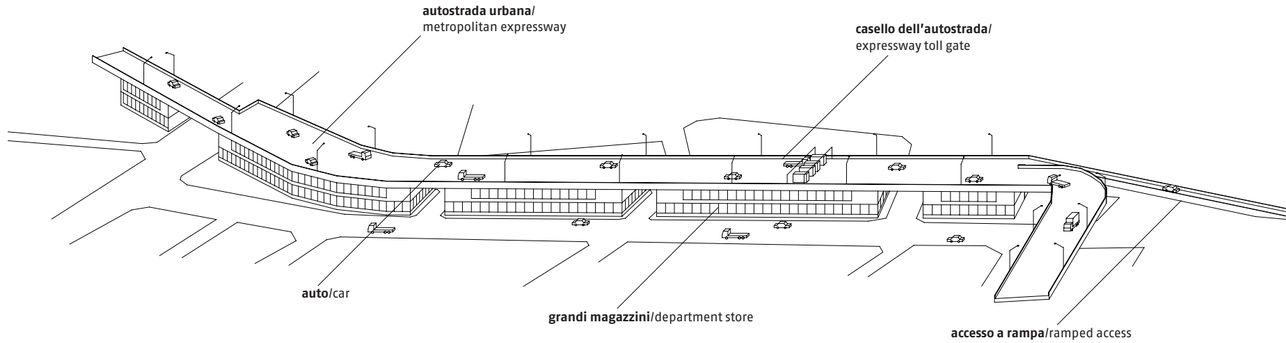
I grandi magazzini si estendono per cinquecento metri seguendo la curva dell'autostrada costruita oltre il fiume. I lampioni stradali sono alimentati dal parcheggio sottostante

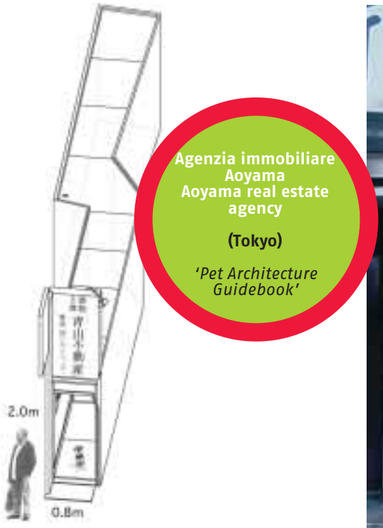
The department store stretches for half a kilometre along the curved highway constructed over a former riverbed. The highway lamp-posts are powered by the underground parking lot

Grandi magazzini dell'autostrada
Highway department store

(quartieri Yurakucho-Ginza/Yurakucho-Ginza areas)

'Made in Tokyo'





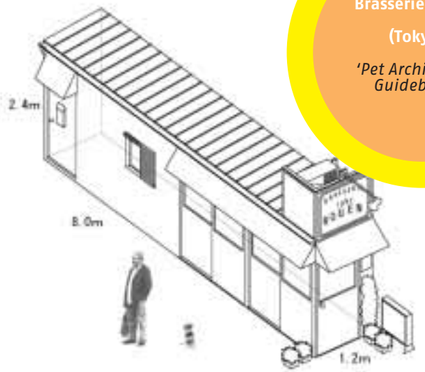
Agenzia immobiliare Aoyama
Aoyama real estate agency

(Tokyo)

'Pet Architecture Guidebook'

L'agenzia si apre in un sottile passaggio tra due edifici, largo meno di un metro, che si allunga in profondità con qualche lieve curvatura a seguire le scale esterne. L'ingresso è arretrato e le pareti delle spazio antistante sono coperte da annunci di vendita e affitto di case e appartamenti

The agency opens in a thin slit, less than 1-meter wide, between two buildings and stretches deep conforming to the external staircases, with minor bents. The front door is recessed to the inside and the walls along the approach are covered with numerous ads of houses and apartments for rent or sale



Brasserie Rouen

(Tokyo)

'Pet Architecture Guidebook'

La facciata di questo ristorante francese che dà su una grande arteria urbana ha una larghezza di soli 1.2 metri. I mobili interni sono su misura, per permettere di attraversare il ristorante.
Il condizionatore è collocato sul tetto, coperto da insegne pubblicitarie

The frontage of this French restaurant on a major urban road is only 1.2-metres wide. Passage through the restaurant is not easy and ready-made furniture would obstruct the way. Hence, everything is custom-made. The air conditioning unit sits on the roof and is covered with signboards

Questa casa, la cui porta d'ingresso si affaccia direttamente sulla strada, è lunga quanto un'automobile. Il suo aspetto calmo e riservato deriva forse dalla finitura esterna bianca, dal timpano basso e dalla pianta proporzionata e rettangolare

This house is as deep as an automobile. The front door opens directly onto the street. The house's calm, reserved appearance comes from the smooth white exterior finish, the shallow gable roof and the oblong proportions

House 3

(Tokyo)

'Pet Architecture Guidebook'

Atelier Bow-Wow: il realismo giapponese dopo il boom

Taro Igarashi

Ho sentito una storiella divertente dagli Atelier Bow-Wow: avvicinando un loro progetto di una piccola abitazione a quello di un architetto europeo – i disegni erano nella stessa scala – hanno scoperto che l'intera casa da loro progettata avrebbe potuto entrare in una stanza dell'edificio dell'architetto occidentale. Pur coscienti di occuparsi tendenzialmente di piccoli progetti, questo fatto ha stupito anche loro. Visto in retrospettiva, tuttavia, esso colloca chiaramente il lavoro degli Atelier Bow-Wow all'interno del particolare contesto giapponese, cosa che rende necessarie alcune precisazioni sulla storia dell'architettura nel Giappone del dopoguerra.

I bombardamenti americani e lo sgancio dell'atomica al termine della seconda guerra mondiale devastarono tutte le più grandi città del paese, tanto che praticamente tutto dovette essere ricostruito da zero. Vennero tuttavia gli anni Sessanta, e con essi la cosiddetta "era di rapida crescita economica", durante la quale lo sviluppo urbano avanzò a un ritmo straordinario. Le Olimpiadi di Tokio del 1964 diedero il via alla costruzione della monumentale rete di strutture in calcestruzzo del Tokio Metropolitan Expressway System; in sincronia con l'Expo di Osaka del 1970, infine, il progetto edilizio della Senri New Town, che delinea la moderna Osaka, divenne un tangibile tentativo di introdurre in Giappone i principi della pianificazione urbana modernista. Tutte queste tappe segnarono l'inizio di un cambiamento irreversibile del volto delle città giapponesi.

I membri di Atelier Bow-Wow nacquero proprio in quegli anni - Yoshiharu Tsukamoto un anno dopo le Olimpiadi di Tokio e Momoyo Kaijima un anno prima dell'Expo '70 – per cui già per loro non si può più parlare di "nostalgia del luogo": la guerra e la ricostruzione avevano infatti cancellato da tempo ogni traccia del "pittoresco Giappone tradizionale".

Nel corso degli anni Ottanta, quando entrambi studiavano architettura, l'euforia causata dal boom della nuova economia Giapponese produsse un'ondata di edifici postmoderni in tutta la capitale, nei quali architetti ostinatamente idiosincratici insistettero sull'uso di un'ornamentazione sfrontata, colori chiassosi e forme eccentriche. Molti professionisti stranieri furono invitati in Giappone, e persino nomi come Peter Eisenmann, autore di un numero relativamente ristretto di progetti all'estero, ottennero delle commissioni. C'era da fare per tutti, tanto che le commesse abbondavano anche per i professionisti più giovani: per gli architetti, si trattava di un sogno divenuto realtà. Ma con l'arrivo degli anni Novanta, la 'bolla' scoppiò. Proprio quando gli Atelier Bow-Wow erano agli inizi della loro attività professionale, il trampolino fu tolto ed essi si resero presto conto che per lavorare avrebbero dovuto applicare strategie diverse da quelle usate dalla generazione immediatamente precedente. Per questo, iniziarono a guardare con attenzione a Tokio così com'era e, coniugando la loro attività al dipartimento dell'Università, con interessi di altra natura, iniziarono a ispezionare la città e a presentare le loro scoperte, piuttosto che in pubblicazioni accademiche, sotto forma di guide 'pop'.

Nel loro progetto "Made in Tokyo", inaugurato negli anni Novanta, presero in esame una serie di costruzioni ibride e apparentemente incoerenti, ma che in realtà facevano un uso efficace dei rispettivi siti, come per esempio il tetto di un supermercato utilizzato per esercitazioni di scuola guida (l'elevato costo del terreno a Tokio diede origine ad alcuni edifici molto strani). Questa ricerca è spesso paragonata a *Learning from Las Vegas* di Venturi, ma è probabilmente più vicina concettualmente all'approccio programmatico di Rem Koolhaas e altri.

A Tokio, i già noti 'estremi' della teoria programmatica di Bernard Tschumi sono già una realtà, e come a volersi a tutti i costi distinguere dalle ostentazioni degli architetti di alto profilo che diedero libero sfogo alle espressioni del loro "marchio di fabbrica" nel corso degli anni del boom, Atelier Bow-Wow rivalutano edifici di serie B firmati da architetti sconosciuti. Nel progetto "Pet Architecture", hanno catalogato anonime forme vernacolari spuntate nelle pieghe del tessuto urbano, strutture di fortuna situate in uno spazio indefinito tra architettura e arredo. Ecco ad esempio l'ufficio di un'agenzia immobiliare che occupa uno spazio largo meno di ottanta centimetri per una profondità di dieci metri, una cosiddetta "tana di anguilla" con una facciata meno-che-minimal, riflesso perfetto dell'endemica carenza di spazio a Tokio.

Entrambe le ricerche sono sfociate in progetti espositivi, che hanno viaggiato all'estero e generato significativi consensi. Ciò è forse dovuto al fatto che le immagini da loro presentate corrispondono fedelmente a ciò che gli occidentali vogliono vedere come il caos e le sintomatologie postmoderne di Tokio, e suggeriscono una situazione che è l'esatto opposto di quella che Bruno Taut trovò nel Giappone negli anni Trenta , in cui "scoprì" il tempio di Ise e la villa imperiale di Katsura come una bellezza equiparabile alla semplicità modernista. O forse, dopo sessant'anni, rappresentano una specie di orientalismo alla rovescia.

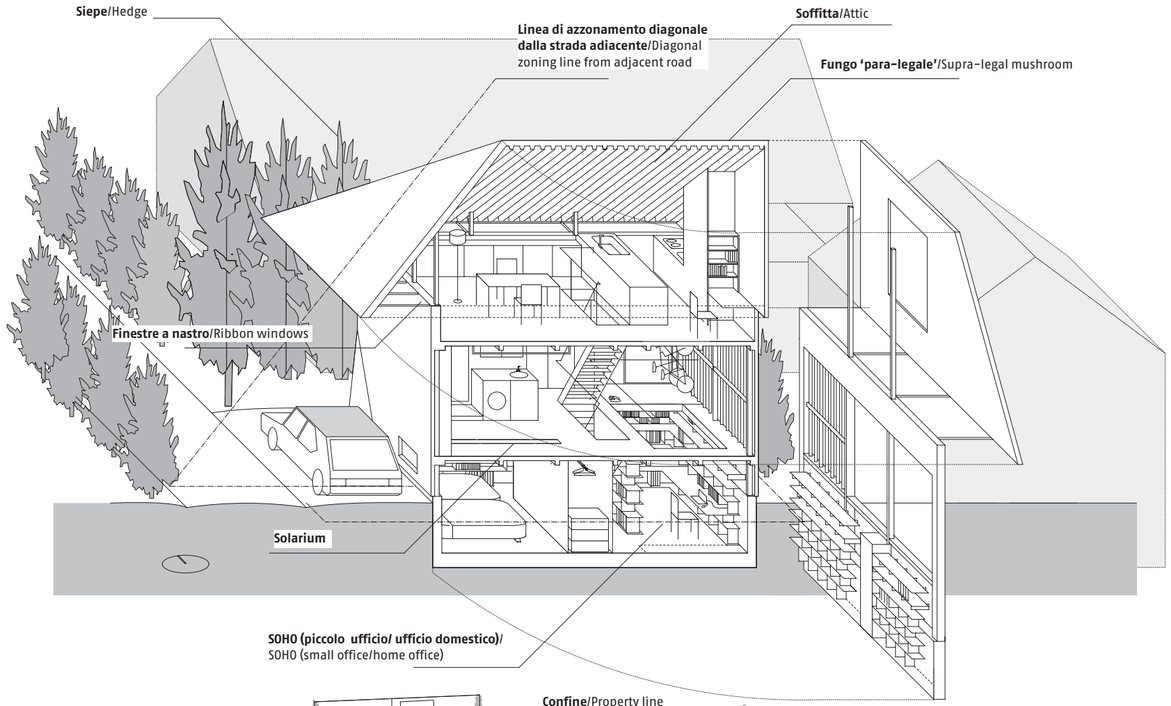
Dal 2000, la scena architettonica di Tokio si è visibilmente polarizzata: da una parte, un rilassamento della legislazione ha prodotto una corsa a una massiccia ricostruzione; dall'altra, si è verificata una nuova esplosione

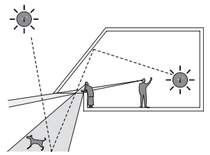
In alto a sinistra: il misterioso bagliore del ‘fungo’. Di notte, la luce proveniente dalle finestre orizzontali si irradia all’esterno, illuminando le pareti bianche della casa
In alto a destra: la casa é il risultato di un processo progettuale ‘para-legale’. Il progetto rispetta la tradizionale configurazione delle siepi intorno al lotto

Above, left: the mysterious glow of the ‘mushroom’. By night, light floods out of the horizontal ribbon windows and is reflected by the white external walls
Above, right: the house is a product of a ‘supra-legal’ design. It also attempts to maintain the traditional hedge line

Gae House

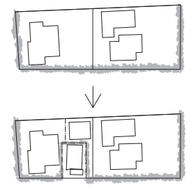
Setagaya ward, Tokyo, Japan





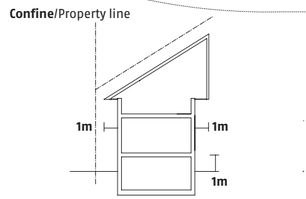
Viste
Le viste sull’esterno possono essere distinte: l’esterno non risulta visibile dal centro della stanza; spostandosi accanto alle finestre risulteranno invece visibili lo spazio antistante la casa, i confini del giardino della casa vicina e gli spazi intermedi

Views
Views of the outside can be selected. The outside is not visible from the room’s centre, whereas spaces in front of the house, the border of the neighbours’ garden and in-between spaces will become visible near the windows



Siepi
A seguito della legge sulle successioni, in Giappone i terreni sono soggetti a una ripetuta suddivisione che rende difficoltoso conservare le tradizionali siepi di separazione. Nel Gae House, il nuovo frazionamento del terreno non interviene sulla siepe di delimitazione

Hedges
The newly subdivided land does not break up the block’s hedge. Because of inheritance laws, Japanese land tends to be repeatedly subdivided making it difficult to maintain the traditional hedge lines, a situation the architects succeeded in avoiding



Fungo “para-legale”
La forma a fungo che caratterizza la costruzione è il risultato di norme di azzonamento che regolano la profondità delle falde, l’altezza dei soffitti e le linee di proprietà verticale delle case

“Supra-legal” mushroom
The building’s mushroom-like form results from zoning rules that regulate the depth of eaves, ceiling heights and position of vertical property lines

Struttura: struttura portante in acciaio
Composizione verticale: un piano interrato, due piani elevati
Superficie del sito: 75 mq
Superficie della pianta: 37 mq
Superficie calpestabile complessiva: 89 mq
Altezza massima: 8,4 m
Data di completamento: luglio 2003
Progettisti strutturali: Oak

Structure: Steel frame
Vertical composition: 1 basement floor, 2 floors above ground
Site area: 75 sqm
Footprint: 37 sqm
Total floor area: 89 sqm
Maximum height: 8.4 metres
Completion: July 2003
Structural engineering: Oak

nell’edilizia residenziale di piccole dimensioni indirizzata a quanti sono tornati a vivere nel centro città, fenomeno che occupa oggi le pagine della stampa popolare. Una politica tesa a favorire l’acquisto dell’abitazione di proprietà ha tirato avanti alla meglio senza grandi innovazioni fin dalla guerra, senza che sia stato fatto alcun serio tentativo per creare una ufficiente scorta di alloggi condominiali di qualità. In più, l’esorbitante tassazione sulle successioni ha incoraggiato lo smembramento e la vendita frazionata delle proprietà. Tutto questo ha portato il Giappone a sviluppare dell’edilizia residenziale di piccole dimensioni. Frattanto, i progetti importanti sono tutti passati alle grandi imprese e ad architetti stranieri di nome, lasciando ai giovani architetti locali solamente i piccoli progetti di edilizia residenziale, in una frattura tra due mondi che appare ormai impossibile ricomporre. Gli Atelier Bow-Wow appartengono al secondo, e se i grossi imprenditori sono indaffarati a guardare la città dagli attici dei loro grattacieli, loro somigliano più a dei segugi con gli occhi fissi al terreno. In questo senso, il nome che hanno scelto, Atelier Bow-Wow, è perfettamente azzeccato.

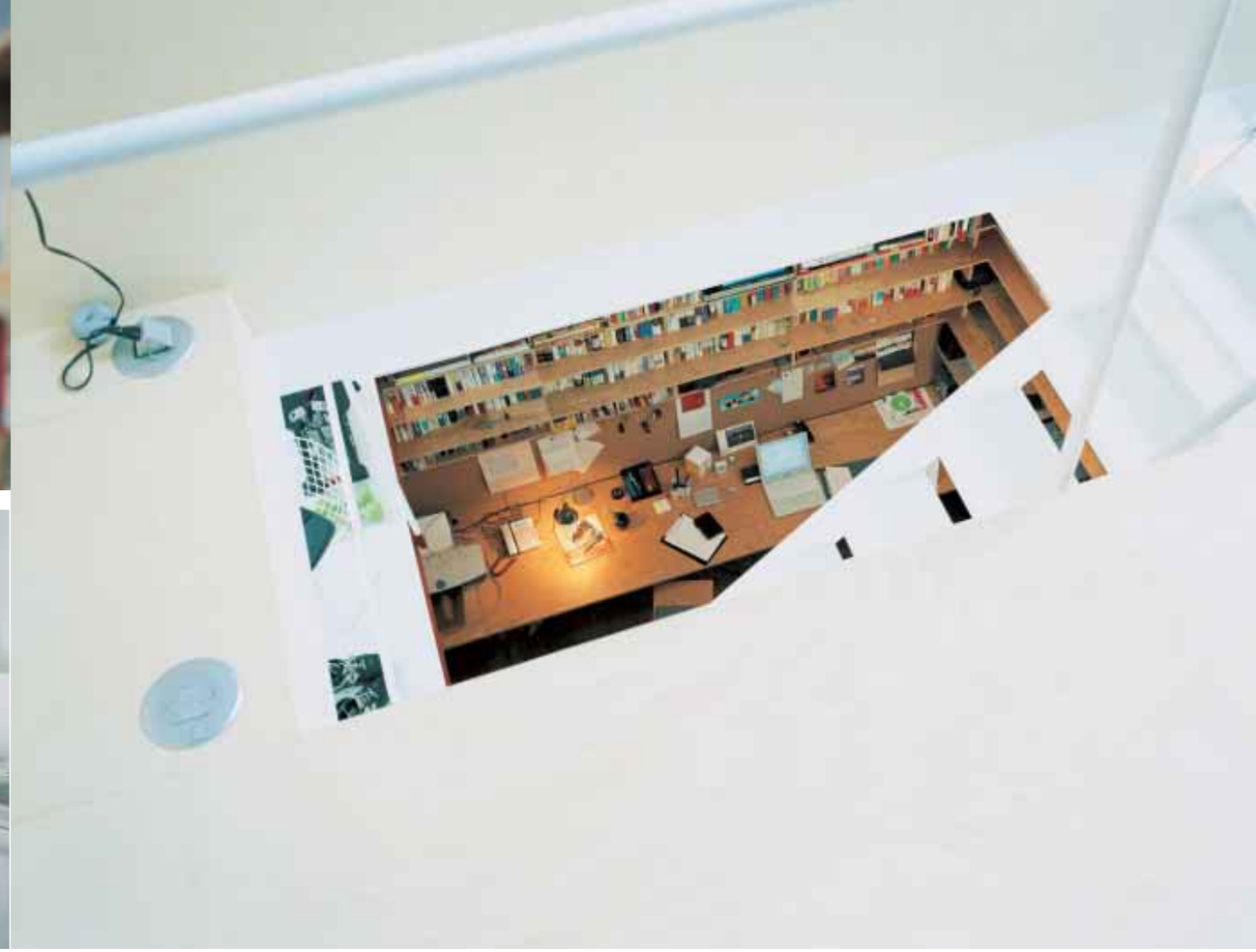
L’intento di usare fin la più piccola quantità di spazio disponibile è legato direttamente alla progettazione architettonica. Per questo, anche quando progettano abitazioni minute, gli Atelier Bow-Wow non si limitano a occuparsi esclusivamente dell’edificio, e non perdono di vista la città. E mentre i più considerano i siti minuscoli un settore inferiore, loro rileggono questa condizione in chiave positiva. Nella loro casa Ani (1997), mettono in discussione l’abitudine giapponese di posizionare le abitazioni con uno spazio aperto verso sud ignorando completamente l’esiguità di spazio sugli altri lati; così, essi collocano un edificio compatto al centro del sito, di modo da riattivare dei margini di possibilità spaziali su tutti i lati. Con la casa Mini (1998), poi, accettando che un’incombente riedificazione avrebbe presto modificato l’area circostante, si sbarazzano del concetto di facciata e aprono i quattro lati allo stesso modo. Nella casa Moca (2000), invece, usano produttivamente le esigue fasce di “spazio inutile” che la dividono dalle costruzioni adiacenti. In ciascun caso, l’equilibrata valutazione dei vari elementi urbani che impiegano nella loro ricerca informa ugualmente la progettazione.

Consideriamo ora alcuni dei loro lavori più recenti. Casa Gae (Tokio, 2003) è una piccola abitazione che riflette lo stile di vita del committente – uno scrittore – che non ha ritenuto indispensabile dover usare la casa per tutte le sue necessità pratiche ma ha scelto di organizzare gli incontri di lavoro in un caffè della zona e di servirsi della biblioteca locale per le proprie ricerche. Così, questa casa di tre piani consiste di uno studio dalle pareti rivestite di librerie in compensato marrone (nel seminterrato) e da una cucina in lastre d’acciaio galvanizzato (al secondo piano), collegati da un’indefinibile spazio bianco dell’altezza di quasi due piani. Dal punto di vista architettonico, la discrepanza tra l’enorme tetto e la minuscola ‘scatola’ sottostante è tra le più curiose. Sempre sul tetto, la lastra di vetro che attraversa gli spioventi – a formare una specie di mensola trasparente – lascia filtrare la luce e permette di intuire qualcosa del mondo circostante, mentre sotto gli spioventi è stata ricavata una tettoia per auto dividendo lo spazio con una siepe simile a quelle che in passato erano molto comuni in tutta la zona.

Casa Izu (2004) non è situata in città, ma su un declivio con una magnifica vista sul mare (nella penisola di Izu a sud ovest di Tokio). Non volendo limitarsi a essere un passivo osservatore della natura, il cliente ha chiesto che l’abitazione fosse collocata in modo tale da misurarsi attivamente con lo spazio circostante. La soluzione di Atelier Bow-Wow è una terrazza che sporge sul mare, camere che scendono il pendio a gradoni e uno studio che segue il profilo della costa. Come in città, il contesto è letto nel dettaglio con grande finezza. Il loro ultimo progetto, casa Kuroinuso o “casa del cane nero”, comprende una stanza per il cane, una stanza per gli ospiti, bagno, cucina e garage, tutti spazi di misura equivalente, nei quali il giovane artista Tabaimo realizzerà una serie di dipinti murali.

Gli Atelier Bow-Wow partecipano spesso a manifestazioni artistiche come la Biennale di Shanghai, dove emergono i numerosi punti in comune con l’ultima generazione di artisti. Hanno da poco terminato il progetto di una casa per il direttore di una rivista. Takashi Homma, l’autore delle immagini di questo articolo, è un loro buon amico.

Diversamente da un esponente della vecchia generazione come Kenzo Tange (nato nel 1910), che lavorò al passo con la rinascita postbellica del Giappone progettando un’ideale architettura modernista vista come simbolo di uno stato risorto dalle proprie ceneri, gli Atelier Bow-Wow, nati negli anni Sessanta, sono arrivati sulla scena troppo tardi; la loro generazione ha trovato tutti gli edifici pubblici e le necessarie infrastrutture già al loro posto, un territorio frazionato ed edificato, le periferie estese ormai oltre ogni chiara demarcazione dei confini urbani. Perciò, essi hanno deciso di decodificare con cura l’ambiente circostante e determinato per personalizzarlo in quella che può essere paragonata a un’endogena versione giapponese del



In alto a sinistra: il committente è uno scrittore, cui occorreva un posto di lavoro funzionale dotato di una propria biblioteca
In alto a destra: il committente trascorre una parte sostanziale del suo tempo in questo studio-archivio-camera da letto nel seminterrato
Sopra a sinistra: benché la visione diretta dell'esterno sia impedita, ci si sente in qualche modo collegati con l'esterno grazie alla generosa quantità di luce naturale introdotta dall'intervento architettonico. Di giorno, la luce penetra dalle finestre e viene nuovamente riflessa dalla sporgenza del soffitto metallico per raggiungere le stanze interne
Sopra a destra: mentre il seminterrato è dominato dal legno, il piano terreno è completamente bianco

Top left: the client is a professional writer who needed a functional workstation and his own library
Top right: the client spends a substantial amount of time in this study-archive-bedroom in the basement
Above left: although the outside is visually shuttered, one feels somewhat connected to the outside. By day, the sunlight reflected by the external wall penetrates the windows and is reflected again by the protruding metal ceiling to reach the rooms inside
Above: whereas the basement is dominated by wood, the ground floor is finished in impeccable white

Above: il SOHO (Small Office, Home Office, "piccolo ufficio, ufficio domestico") è visivamente onnipresente

Above: the SOHO (small office, home office) is visually omnipresent

L'esterno diventa visibile in prossimità delle finestre a nastro orizzontale delle finestre

The outside becomes visible near the horizontal ribbon windows

Taro Igarashi
Critico di architettura. Nato a Parigi nel 1967, attualmente è professore associato all'Università di Chubu, e tiene lezioni come guest professor, tra le altre, all'Università di Tokio, all'Università dell'Arte e della Musica di Tokio e all'Università Nazionale di Yokohama. I suoi scritti comprendono *Architettura terminale e inaugurale: l'architettura e il discorso del post-radicalismo* (2001), *Nuova religione e mega-architettura* (2001), *Architettura degli dei moderni* (2002).

"Dirty Realism" di Alex Tzonis e Liane Lefaivre, che miravano a trovare usi efficaci per luoghi derelitti.

Come è ovvio, ciò li espone agli strali della più vecchia generazione di architetti e critici, i quali sostengono che essi stanno solamente consolidando condizioni preesistenti o che si trastullano con i dettagli, perdendo di vista i principi fondamentali. In effetti, quando presentarono per la prima volta il loro progetto "Made in Tokyo", anch'io considerai che enfatizzassero l'espressione pop più 'leggera' a spese di un appiattimento della critica sociale. In dichiarazioni più recenti, tuttavia, gli Atelier Bow-Wow hanno affermato che queste ricerche costituiscono solamente uno sforzo preliminare indirizzato al ripensamento dell'intera città del futuro immediato. Da ciò deriva che la loro posizione non è così acritica come a tutta prima può apparire, né un'utopia che mira a ricostruire un futuro dalla fondamenta. Si tratta piuttosto di una presa sulla città di un realismo tutto giapponese, inteso a scavarne una rivalutazione critica. Cominciamo – suggeriscono – con l'esaminare tutti i dettagli trascurati del nostro ambiente architettonico. Usiamo quel che può essere usato di quanto già esiste. Solo a questo punto gli Atelier Bow-Wow inserisce la propria architettura, così da estrarre il completo potenziale di ogni luogo, avanzando cautamente per cambiare la città palmo a palmo.

Atelier Bow-Wow: Post-Bubble Japanese Realism

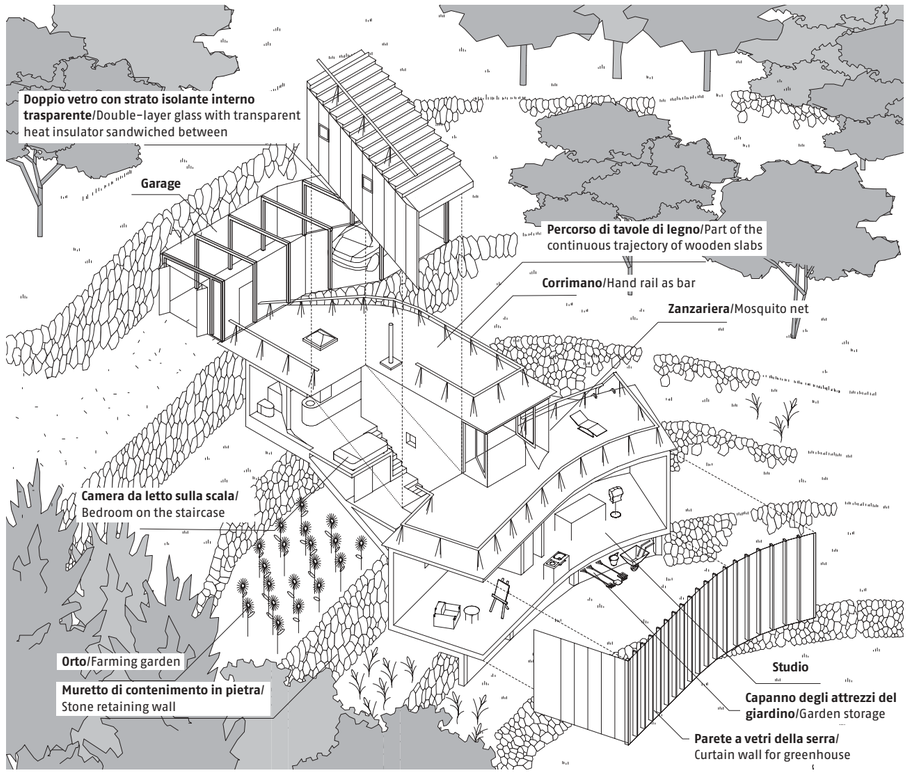
Taro Igarashi

I once heard a funny story from Atelier Bow-Wow. On comparing same-scale plans of a small residence of theirs with one designed by a European architect, they found that their entire house would fit inside one room of their Western counterpart. Granted they tend towards small projects, it surprised even them. Although in retrospect, it clearly places the work of Atelier Bow-Wow within the special context of Japan – hence some explanation of the history of postwar Japanese architecture would seem in order.

American fire and atom bombs in World War II devastated Japan's major cities. Virtually everything had to be started again from the ground up. Come the 1960s, however, and the so-called Era of Rapid Economic Growth, urban development proceeded at an amazing pace. The 1964 Tokyo Olympics fired the starting gun for constructing the monumental concrete Tokyo Metropolitan Expressway system, and as if timed with Osaka Expo 70, the Senri New Town development outlying Osaka became the real attempt to introduce principles of modernist urban planning. These signalled the beginning of irreversible change for the face of Japan's cities. The members of Atelier Bow-Wow grew up around this time – Yoshiharu Tsukamoto was born the year after the Tokyo Olympics and Momoyo Kaijima the year before Expo 70 – so already for them there was no "nostalgia of place". War and redevelopment had long since scrapped any visions of "quaint old Japan".

Through the 1980s, when the two of them studied architecture, the euphoria of Japan's "bubble" economy saw a rash of postmodern buildings go up all over Tokyo. Fiercely idiosyncratic architects insisted on bold ornamentation, brash colours and eccentric shapes. Many foreign architects were invited to Japan. Even ones like Peter Eisenman with few actual buildings to their name abroad were able to realise projects. There was plenty of work, with abounding commissions even for younger hands; it was a dream come true for architects. However, in the early 1990s the "bubble" burst. Just as Atelier Bow-Wow was starting out on their career, the ladder was kicked away and they found they had to apply different strategies from those used by the generation immediately before them. They had to take a good look at Tokyo as it was. Bridging university department activities with extracurricular interests, they began observing the city and publishing their findings not in scholarly papers, but in the form of "pop" guidebooks.

In their "Made in Tokyo" project, begun in the 1990s, they examined



Izu House Nishi-izu, Shizuoka Prefecture, Japan

Di fronte, in alto: il panorama visto dalla casa
Di fronte, in basso: la casa si stende sul versante di una collina, e segue integralmente i parametri naturali

Opposite, top: view from the house
Opposite, bottom: the house stretches over a hill slope, applying nature's parameters to the full

hybrid constructions that might appear totally haphazard but actually make effective functional use of their respective sites. For example, the roof of one supermarket is used as an automobile driving school. High land prices in Tokyo give rise to some very strange buildings. This research is often compared with Venturi's *Learning from Las Vegas*, but is probably closer in concept to the programmatic approaches of Rem Koolhaas and others. The erstwhile "extremes" of Bernard Tschumi's programming theory are already reality in Tokyo. As if to beg to differ with the ostentatious high profile architects who gave full play to their own "signature statements" during the "bubble years", Atelier Bow-Wow has been re-evaluating B-grade buildings by unknown architects. In the "Pet Architecture" project, they surveyed anonymous vernacular forms that have cropped up in gaps in the urban fabric, makeshift constructions somewhere between architecture and furniture. One real estate office, for instance, occupies a space scarcely 0.8m wide by 10m deep, a so-called "eel's lair" with less-than-minimal frontage that clearly reflects the endemic shortage of land in Tokyo.

This research led to exhibitions that travelled abroad and garnered considerable acclaim. As a matter of fact, the images they present faithfully correspond to what Westerners want to see as the chaotic and postmodern symptoms of Tokyo. This was diametrically opposed to the ideas of Bruno Taut who came to Japan in the 1930s and "discovered" a beauty in the Ise Shrine and Katsura's Detached Palace paralleling modernist simplicity. Or perhaps theirs was just an inverted orientalism that arrived 60 years later.

Since 2000, Tokyo's architectural scene has visibly polarised. On the one hand, relaxation of regulations has seen an all out push towards massive redevelopment; while on the other, a new boom in small dwellings for people returning to live in the city centre is now all the rage in popular magazines. Policy towards home ownership has muddled along unchecked since the war with never any attempt to create quality urban-style collective housing. Furthermore, exorbitant inheritance taxes have repeatedly encouraged the subdividing and selling of properties bit by bit that has led to the development of small dwelling genres in Japan. Meanwhile, development projects have all gone to general contractors and famous foreign architects, which leaves only small dwellings in the hands of younger architects thus making the rift between the two worlds appear absolute. Atelier Bow-Wow belongs

Nella pagina a fianco: i pannelli di legno della superficie esterna formano una traiettoria continua lungo la collina.D'estate una grande zanzariera è appesa allo sporto del tetto che sporge sul terrazzo inferiore (in alto a sinistra)

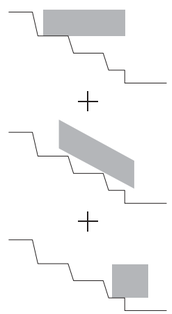
In questa pagina: il soggiorno (in alto a sinistra) che guarda sul mare. La camera da letto panoramica si apre accanto alle scale, (in alto a destra) mentre una parte dello spazio inferiore che dà sul mare viene utilizzata come studio del committente (in basso a sinistra). La doccia (in basso a destra) é concepita in termini minimalisti

Facing page: the wooden slabs of the external surface forms a continuous trajectory along the hill. In summer, a large mosquito net curtain hangs from the eaves that protrude over the lower sun deck (top left). The upper sun deck (top right) is surrounded by handrails that double as a bar

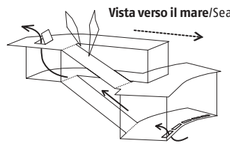
On this page: the living room (top left) enjoys a view overlooking the sea, as does the bedroom which stretches out beside the staircase (top right). Part of the lower space facing the sea is used by the client as a studio (above left). Above right: a shower room for a simple life

Struttura: legno e acciaio
Composizione verticale: due piani elevati
Superficie del sito: 3,763 mq
Superficie della pianta: 109 mq
Superficie calpestabile complessiva: 133 mq
Altezza massima: 8,7 m
Data di completamento: marzo 2004
Progetto strutturale: Oak

Structure: Timber and steel frame
Vertical composition: Two floors above ground
Site area: 3,763 sqm
Footprint: 109 sqm
Total floor area: 133 sqm
Maximum height: 8.7 metres
Completion: March 2004
Structural Engineering: Oak

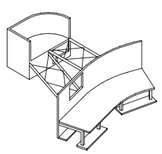


Declivio e volume dell'abitazione/
Slope of hill and house's volume

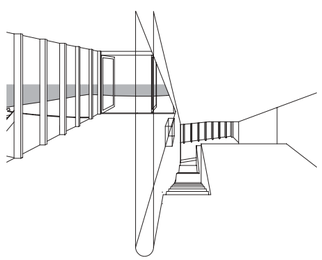


Vista verso il mare/Sea view

L'aria si muove lungo le assi continue/
Air flows along the continuous wooden slabs



Le fondamenta sono progettate per sopportare frane/Foundation is designed to withstand landslides



La camera a gradino segue l'inclinazione del pendio, mentre il soggiorno si allunga verso il mare/The stepped bedroom follows the slope of the hill, whereas the living room stretches towards the sea

firmly to the latter group. If major developers are busy looking down on the city from the top floors of their high-rise buildings, they are more like dogs with their eyes to the ground. Thus the name of their office, Atelier Bow-Wow, makes sense.

Their view of using every quantum of space in the city relates directly to architectural design. Even when Atelier Bow-Wow designs small houses, they do not restrict themselves to just the residences; they are always aware of the city. While most people typically regard small sites as inferior, they take a positive reading of such conditions. In their Ani House (1997), they question the Japanese convention of situating houses with an open space to the south while virtually ignoring the tight "crawl spaces" on the other sides of the lot. Instead, they placed a compact house in the centre so as to reawaken marginal spatial possibilities on all sides. Furthermore, with Mini House (1998), they took into consideration that coming redevelopment would alter the surrounding area. They decided to do away with the primacy of any one facade and opened all four directions equally, while in Moca House (2000), they made positive use of the narrow strips of "waste space" that border the adjacent buildings. In each case, the balanced assessment of various urban elements from their research informs their design work.

Let's consider some of their recent works. Gae House (2003) is a small Tokyo dwelling that reflects the lifestyle of the writer client who saw no need to fulfill all his needs domestically, opting instead to meet with business contacts at a nearby cafe or go fact finding at the local library. Thus, this three-storey house consists of a brown plywood bookshelf-lined half-basement workroom and galvanised steel sheeted top-floor kitchen connected by an undefined white, almost double-storey space in between. Architecturally, the discrepancy between the oversized roof and the small "box" underneath is curious, but the glass panels which line the underside of the eaves – forming a kind of transparent ledge – let in filtred light along with a sense of the outside world, while the undereaves space is partitioned into a carport by means of a hedge, like the hedges that once were everywhere in the vicinity.

Izu House (2004) is located not in the city but on a slope with a magnificent sea vista on the Izu Peninsula southwest of Tokyo. Not wanting to merely passively view nature, the client asked that the house be situated so as to actively engage the surroundings. Their solution was a terrace that juts out over the sea, bedrooms that descend the slope by

Black Dog House Karuizawa, Nagano Prefecture, Japan

Pagina a fronte: la configurazione spaziale offre viste ininterrotte attraverso la casa
Sopra: il volume della casa é una composizione di parallelipipedi

Facing page: spaces are composed to allow for uninterrupted views through the house towards the forest beyond
Above: the house is virtually a small box

steps and a studio aligned with the contours of the land. Just as in the city, they read the surroundings in consummate detail. Their latest house, Kuroinuso (2004) – meaning "Black Dog House" – comprises a pet space, guest room, bathroom, kitchen and garage, all units of equal size. The young artist Tabaimo will be painting murals over the walls. Atelier Bow-Wow often participates in art events like the Shanghai Biennale, where they share many points in common with the new generation of artists. They have just designed a house for an art magazine editor, and they are good friends with photographer Takashi Homma who took the photographs on these pages.

Unlike their elder Kenzo Tange (born 1913), who worked apace with Japan's postwar recovery to design an ideal modernist architecture symbolic of the state rising from the ashes, 1960s-born Atelier Bow-Wow arrived late on the scene. By their generation all the necessary public buildings and infrastructure were in place. The land was subdivided and developed and the suburbs were sprawling beyond any clear demarcation of city boundaries. Therefore, they carefully decode the given environs and determine how to customise it. Atelier Bow-Wow may be likened to a homegrown Japanese version of Alex Tzonis and Liane Lefaivre's "Dirty Realism" that sought effective uses for ruined places.

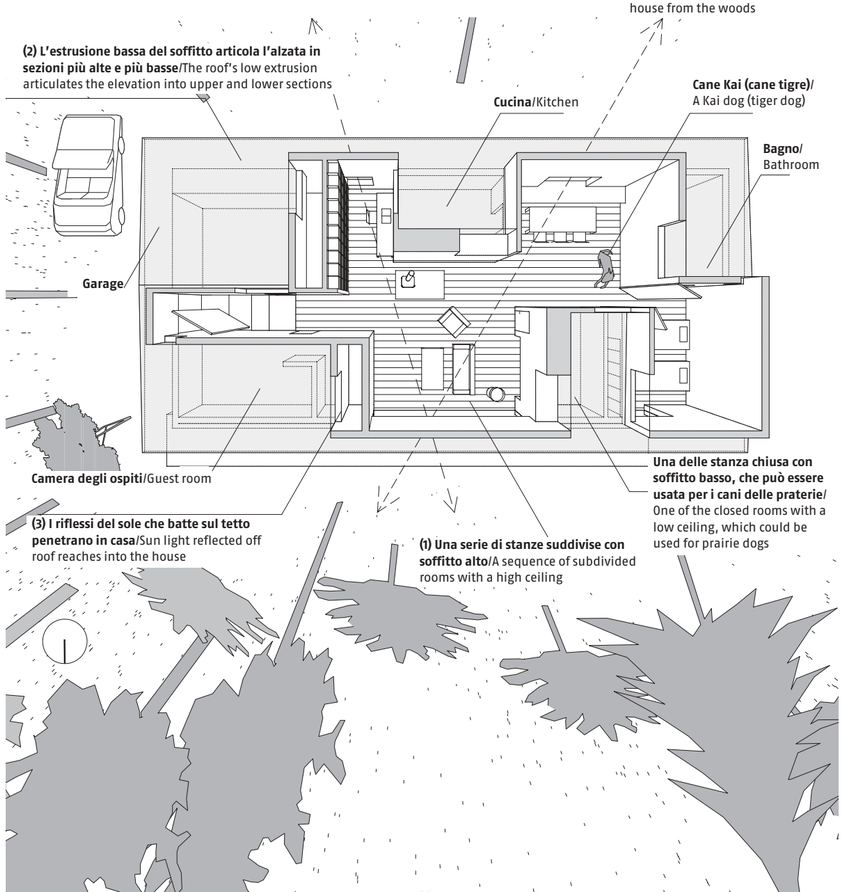
Of course, this leaves them open to criticism, especially from older generation architects and critics that they are merely affirming existing conditions. Or that they are playing around with details, while losing sight of the big principles. When they first unveiled their "Made In Tokyo" project, I myself felt they emphasised "lite" pop expression at the expense of leveling criticism at society. In more recent statements, however, they claim that this research is merely a preliminary effort towards rethinking the entire city in the near future.

Hence, Atelier Bow-Wow is not as uncritical they might at first appear, not that they are utopians seeking to realise a future from the ground up. No, theirs is a Japanese realist grasp on the city with a view to carving out critical reassessment. First, scan all overlooked corners of our built environment; use what can be used from what already exists. Only at that point does Atelier Bow-Wow inject its own architecture, so as to draw out the potential of each place while inching forward to change the city bit by bit.

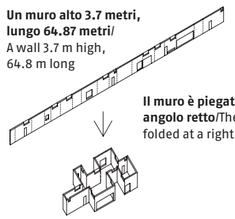
Taro Igarashi
Born in 1967 in Paris, Igarashi works as an architecture critic and Assistant Professor at Chubu University, while he guest lectures at Tokyo University, Tokyo National University of Fine Arts and Music, Yokohama National University among others. His writings include *Terminal and Inaugural Architecture: Architecture and the Discourse of Post-Radicalism (2001), New Religion and Mega Architecture* (2001) and *Architecture of modern gods* (2002).

Struttura: armatura in legno
Composizione verticale: un piano elevato
Superficie del sito: 1.136 mq
Superficie della pianta: 146 mq
Superficie calpestabile complessiva: 128 mq
Altezza massima 5.1 m
Data di completamento: aprile 2004
Progetto delle strutture: Kanebako Structural Engineers

Structure: Timber frame
Vertical composition: Single storey
Site area: 1,136 sqm
Footprint: 146 sqm
Total floor area: 128 sqm
Maximum height: 5.1 metres
Completion: April 2004
Structural engineering: Kanebako Structural Engineers



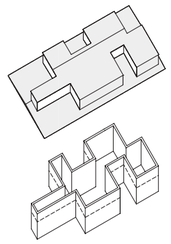
(4) Vista ininterrotta dal bosco attraverso la casa/Uninterrupted sight line through house from the woods



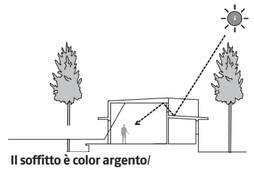
Un muro alto 3.7 metri, lungo 64.87 metri/A wall 3.7 m high, 64.8 m long

Il muro è piegato ad angolo retto/The wall is folded at a right angle

(1) Una serie di stanze suddivise con soffitto alto/A sequence of subdivided rooms with a high ceiling



(2) L'estrusione bassa del soffitto articola l'alzata in sezioni più alte e più basse/The roof's low extrusion articulates the elevation into upper and lower sections



Il soffitto è color argento/Ceiling is painted silver

(3) I riflessi del sole che batte sul tetto penetrano in casa/Sun light reflected off roof reaches into the house

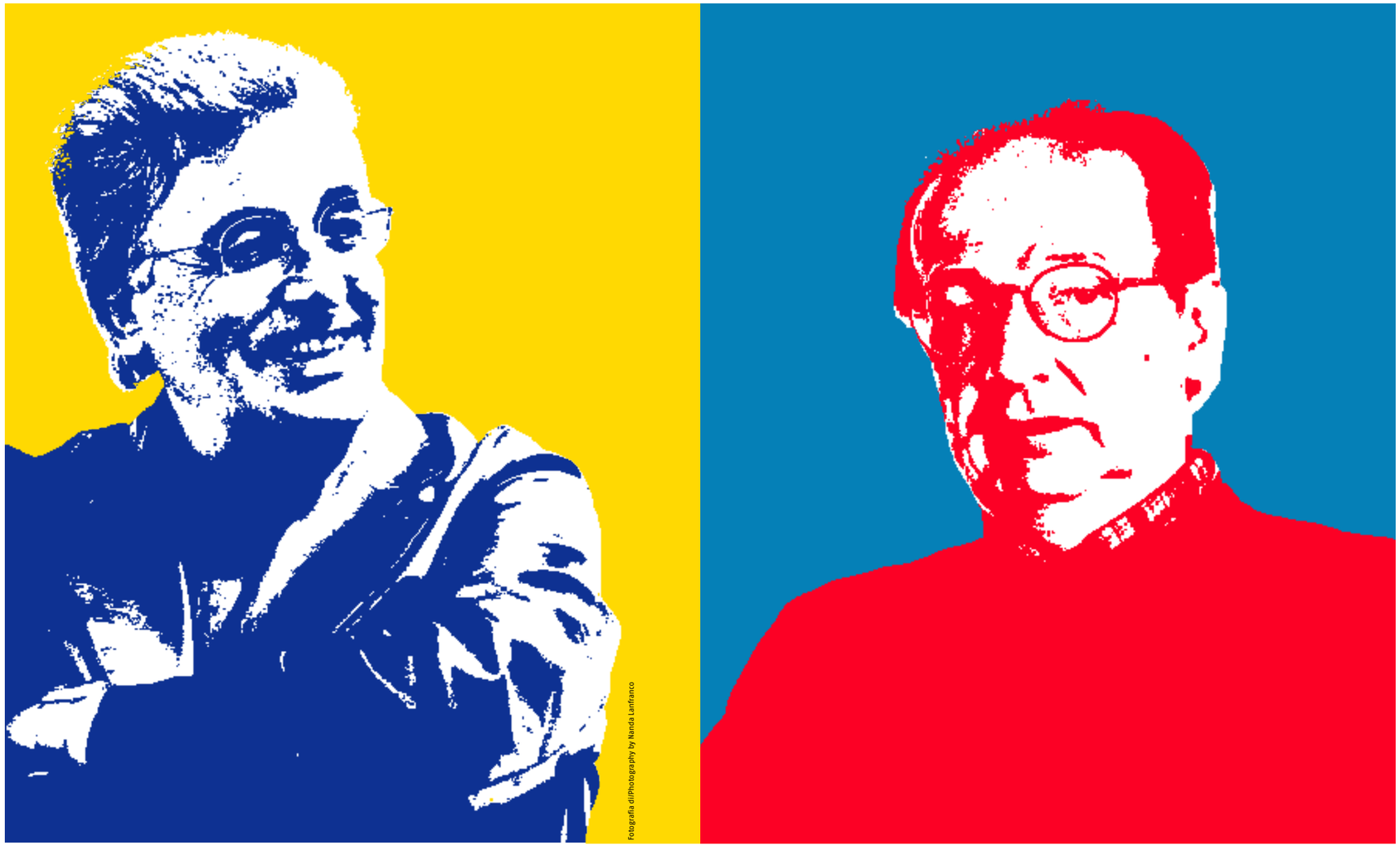
Pagina accanto, a sinistra: il contatto visivo con la natura circostante è uno degli elementi caratterizzanti della casa
Pagina accanto, a destra: la parete interna è una linea continua, che si piega a formare vari ambienti su entrambi i lati
Sopra, a sinistra: un corridoio taglia vari ambienti
Sopra, al centro: la grande porta riprende il corridoio longitudinale a parquet
Sopra, a destra: ogni spazio possiede una situazione visiva differente.
Sotto: la natura circostante è incorniciata dalla grande finestra

Facing page, left: Visual contact with the surrounding nature is one of the dictating elements of this house
Facing page, right: The inner wall is a continuous line, folded to create various chambers on either side
Above, left: A corridor cuts through various rooms
Above, center: The tall door carries on the longitudinal parquet corridor
Above, right: each space has a different visual condition
Below: the natural surroundings are framed by the large window

Dell'Arte e dell'Architettura

Germano Celant e Pierluigi Nicolin a confronto sulle contaminazioni che intrecciano le pratiche dell'arte con quelle dell'architettura
Germano Celant and Pierluigi Nicolin discuss the contaminations that interweave practices of art with those of architecture

On Art and Architecture



Fotografia di/Photography by Nanda Lanfranco

Pierluigi Nicolin: Secondo te, come negli anni Sessanta la Pop Art ha trasformato le relazioni tra arte e architettura?

Germano Celant: Se si potesse riscrivere una storia dell'architettura secondo una visione di creazione artistica, in relazione ad una visione plastica e pittorica, si potrebbe dire che fino agli anni Sessanta i protagonisti del progetto hanno organizzato la loro interpretazione secondo una prospettiva formalista pura, che affonda le sue radici nel cubismo e nell'astrattismo. È scaturita una visione costruttiva e analitica che prevedeva un comporre razionale e anti-iconico. Con l'avvento della Pop Art e delle ricerche concettuali, si è sviluppata una materializzazione iconica del progetto, con ampi richiami al racconto libero. Il linguaggio, più che conformarsi a risposte funzionali, inizia a 'mostrarsi'. Non più cose o analisi reali, ma ipotesi sognate ed utopiche, che hanno portato sulla scena personaggi come Hollein e Isozaki, gli Archigram e gli Archizoom, Abraham e Peichl, Cook e Morphosis, Superstudio e Price, Venturi e Sottsass, dove conta la favola. L'architettura si ritrova in una dimensione fantastico-creativa. Parallelamente, e parlo di una generazione che indichiamo come "architettura radicale", si dissolvono i concetti di limite e di territorio, tanto che l'architetto, come l'artista, fa irruzione nei reciproci ambienti linguistici. Gli architetti mostrano visioni irreali e sognate, legate a problemi interiori e personali, a volte erotico-traumatici, mentre gli artisti si impegnano nella tradizione di Malevič e Tatlin, da van Doesburg a Dalí, da Finsterlin a Kiesler, nella progettazione di edifici e grandi habitat, con una certa confusione di ruoli. Di fatto il rimosso di una creatività repressa viene a galla e, più che la logica, inizia a contare la semantizzazione iconica del corpo costruito. Non più rispondente a una dinamica socio-astratta, ma interiore e quasi inconscia. Si scatena allora un ritorno al personalismo dell'architettura, ostico alla meditazione impersonale ed anonima.

Pierluigi Nicolin: Quando avviene questo scarto?

Germano Celant: Il capovolgimento lo si deve a due artisti, Claes Oldenburg e Gordon Matta-Clark; il primo per il recupero della visionarietà, inedita e sorprendente, dell'architettura; il secondo per la decostruzione dell'edificio, che rivela le interiora del costruire. Mentre sul piano della storia, un ruolo molto importante, per architetti come Isozaki, Eisenman, Purini ed altri, è stato svolto da Sol LeWitt. Parallelamente, la messa in crisi dal 1966 dei limiti, immette la mescolanza e la ricerca di rapporti tra le arti; così si rileggono il futurismo ed il costruttivismo non più secondo prospettive ideologiche – il primo riflesso del fascismo e il secondo del comunismo – ma quali campi di energie multiple non organizzate secondo una visione rigida – come il Bauhaus – ma aperta; così il dialogo tra architetti ed artisti dal 1970 si allarga come nelle avanguardie storiche. Specialmente in America, Gehry comincia il suo dialogo con Judd, Serra, Oldenburg & van Bruggen; Botta dialoga con Cucchi; Holl guarda a Nonas, Highstein e altri postminimalisti; Pei collabora con Armajani; Miss, Oppenheim, Graham costruiscono ponti e padiglioni, mentre Vito Acconci muta il corso della sua vicenda artistica: da *performer* a Studio di Architettura Acconci. In Europa la tradizione è diversa: la matrice di molti architetti si mescola già dal 1920 con l'arte, tanto che molti fanno esperimenti pittorici e scultorei, da Le Corbusier a Aalto. Oppure nelle generazioni degli anni Sessanta, da Pesce a Hollein, da Cook a SITE, da Sottsass a Mendini, da Hadid a Herzog & de Meuron, l'intreccio tra arte, design, architettura è un dato acquisito, mentre gli artisti europei sono invece pochi a cimentarsi nella progettazione architettonica. Le ultime generazioni hanno superato tutto questo: Asymptote, Diller & Scofidio, Future Systems non si pongono più il problema dello sconfinamento o della riflessione nel campo dell'arte o dell'architettura, del museo o del design, della moda e della grafica. Non esiste più il dover essere, ma il piacere di essere, così il destino delle arti e dell'architettura si muta in 'performativo' ed 'iconico'. Molti progetti partono allora dall'immagine, si subordinano ad essa e poi passano alla sua analisi tecnico-strutturale e funzionale. Un cambiamento di prospettiva totale.

Pierluigi Nicolin: Quando noi architetti ci occupiamo dei 'progetti' degli artisti siamo colpiti dal fatto che l'arte non sembra così ossessivamente gravata dai rapporti col potere e di come sia portata ad enunciare un proprio pensiero in termini essenziali, sia pure in modo ellittico e allusivo ed evidentemente non pratico. L'architettura, per parte sua, mi sembra coinvolta in una sindrome da conquista del consenso, tanto da dimenticare il senso della sua propria verità. È da questa considerazione che mi dispongo a discutere di rapporti tra 'arte' e 'architettura'. Dal confronto con l'arte si potrebbe ritornare all'architettura con nuove idee: ad esempio, dopo esserci avventurati in certe ricerche – arte concettuale, land art, minimalismo, public art – cercato scambi, stabilite collaborazioni, vi sarà l'obbligo a considerare l'architettura in termini più realistici, posandola sul supporto di una filosofia pratica, rimettendo in circolo questioni etiche risapute. Dopo il confronto con l'arte, mi chiedo: che cosa è propriamente architettonico nell'architettura? In altri termini: cosa fa l'architetto che gli altri non fanno? Mi interessano gli artisti che lavorano su aspetti essenziali della figura architettonica: la porta, la parete, il pavimento, la luce, il colore... Lo fanno in modo peculiare; fermano con particolare evidenza singole figure, isolando, di volta in volta, alcuni elementi e, favoriti dalla cessazione di un compito pratico, evocano poeticamente la verità di un'assenza. Insomma, l'arte può aiutarci a meditare sul fenomeno architettonico in modo inconsueto, isolando aspetti messi in una luce particolare tramite una dislocazione e in virtù dell'assenza di una funzione. In un certo senso, al momento in cui l'arte produce le condizioni per riguardare in modo essenzialistico l'architettura, ci riconsegna al nostro compito specifico e insostituito di riunire gli elementi che essa isola e di renderli fungibili nell'orizzonte di una presenza reale.
Se è vero che spetta agli architetti fare pavimenti, pareti, porte, finestre, percorsi, posti dove si entra e si vive, occorre sapere che l'architettura deve riconquistare la parola e con la parola la sintassi, la capacità discorsiva. Effettivamente bisogna dire che un certo sviluppo del rapporto tra arte e

architettura, di matrice soprattutto pop, ha finito per produrre edifici dove non si saprebbe come entrare. O dove eventualmente ricavare porte e finestre. Quale è allora la vicenda delle arti rispetto all'architettura?

Germano Celant: È una storia estremamente ricca, che cercherò di documentare nella prossima mostra "Arti & Architettura 1900–2000" dal 2 ottobre al Palazzo Ducale di Genova. Se si affronta questa storia dell'arte, si capisce come l'architettura abbia sempre difeso la sua autonomia, rispetto all'eteronomia linguistica degli artisti che hanno cercato di infiltrarsi in essa. Però da molti artisti-architetti come Pesce, Hollein, Hadid e Herzog & de Meuron, che affondano le loro radici dalla visualità pura alle esperienze beuysiane, la dialettica è stata sempre cercata o lavorando sui materiali e sulla loro sensualità, oppure cercando collaborazioni con artisti. In particolare, la ricerca di libertà materica, che segna gli anni Sessanta con l'arte povera e l'arte concettuale, è stata una questione ampiamente toccata. Oggi non si parla solo di funzioni, ma di forme e di materiali, quasi un'alterità ai valori d'uso tradizionali: non più solo economia, ma arte. Anche la definizione di mestiere dell'architetto sembra essere caduta, perché sono venuti a galla altri ruoli, quello della considerazione estetica e plastica, filosofica e artistica. Non più il bello come funzionale ed utile, ma l'immagine e la seduzione, l'impatto e lo scambio. Si capisce allora perché Pesce insista sulla sensualità e la femminilità dell'architettura, contro la sua rigidezza e aggressività, senza elasticità e tattilità. Si oppone come alternativa al mondo irrigidito, ma lo stesso fanno Gehry, Libeskind, Koolhaas, Asymptote quando esaltano la piacevolezza stravolgente dell'edificio che, con il suo carattere inusuale, è 'vendibile' maggiormente in senso mediatico, ma è anche un motivo di apertura sensoriale e percettiva. Tutto si fa feticcio, quindi anche l'architettura.

Pierluigi Nicolin: Nel tuo discorso sull'iconografia dell'architettura, vorrei introdurre un aspetto, secondo me, più consono alle nuove espressioni della modernità e, forse, dell'architettura del nuovo millennio. Mi riferisco al *media building* come si vede in Oriente... L'architettura è annullata dai prospetti che comunicano messaggi, fino a due anni fa, costituiti soltanto da neon colorati.

Germano Celant: La prima ipotesi di *media building*, informativo e culturale, si è sviluppata negli anni Settanta, come conseguenza dei progetti degli Archigram, che prevedevano un'architettura 'mobile', sia in senso fisico che comunicazionale. Il primo risultato è stato il progetto del Centre Pompidou a Parigi, dove Rogers e Piano avevano proposto facciate con grandi schermi sui quali dovevano essere proiettate notizie e immagini che riguardavano gli eventi socio-politici e culturali giornalieri, intrecciati ai dati che concernevano l'attività del museo e della biblioteca. Un progetto di Diller & Scofidio, Facsimile, realizzato nel 2002 a San Francisco, porta ad estreme conseguenze questo processo mediatico, facendo coincidere gli schermi esterni, che si muovono per ogni piano della facciata, con una simulata ripresa della vita interna dell'edificio. In queste due polarità, si colloca l'intero universo dell'architettura mediatica, che potrebbe essere esemplificata dall'uso in superficie degli edifici a Tokyo, dove l'informazione e la pubblicità hanno vampirizzato l'edificio, trasformando il contesto urbano in uno schermo televisivo.

Pierluigi Nicolin: Ho insegnato qualche anno a Palermo e l'università mi aveva assegnato uno studiolo in un posto fantastico, che stava proprio al centro matematico e geometrico della città: i Quattro Canti, l'incrocio dei due assi del centro storico con gli edifici barocchi disposti tutt'attorno a formare quattro esedre. Lo studio era in una delle esedre ed aveva una finestrella ricavata a tergo della figura scolpita di un Vicerè spagnolo, così sbirciavo al di fuori attraverso le gambe leggermente divaricate della statua. In un certo senso era una *Times Square ante litteram*; però dovevo guardare da dietro il tabellone pubblicitario. Allora mi viene in mente che forse la condizione dell'architettura si può vivere anche da quella prospettiva. Ora siamo di fronte ad un processo nel quale vengono messe in campo molte cose in una dimensione semiotica. Ma perché questo accanimento semiotico e plastico sull'architettura? Non si è forse detto che la scultura è finita – vedi il bel libro di Rosalind Kraus – che le arti plastiche sono definitivamente sepolte e che gli artisti con le arti plastiche non hanno più niente a che fare? Tu invece dici che la scultura è finita – transitata – nell'architettura per emanciparla da anni di repressione modernista, insomma il discorso del post-modernismo. Ora le città sono investite da un processo di estetizzazione diffusa, sono spettacolo e meta turistica. Se tutta la città diventa estetica, credo che il modo migliore per descrivere l'arte nella metropoli sia allora quello di coglierla come evento, e la possibilità dell'evento è necessariamente legata alla rottura dei codici, alla meraviglia. Allora lo spazio dell'architettura, nel senso più ampio del termine, si potrebbe dire inizi quando è finito lo spettacolo. Dopo, quando non ho più voglia di vedere le immagini che scorrono, quando non voglio più vivere nella dimensione di questi segni, vado dietro l'immagine, là dietro, dove trovo l'architettura.

Germano Celant: Dall'inizio del secolo XX il desiderio di un'osmosi tra le arti è diventato un processo che segna tutte le avanguardie storiche, soltanto che per decenni è stato considerato una rottura linguistica. O quanto meno un tentativo di mettere in crisi i limiti territoriali per produrre una cultura 'totalizzante', quindi un'oscillazione tra lo scandalo e lo spettacolo. Nell'ambito dell'architettura, questo intreccio ha sviluppato delle ipotesi utopiche, ma difficilmente è diventato realtà. Se si percorre la sua storia da Taut a Finsterlin, da Leonidov a Melnikov, da Sant'Elia a Kiesler, si possono trovare infiniti esempi di ipotesi 'creative' che non sono passati attraverso la cruna della funzionalità e dell'economia. Così si è persa la tradizione o il pensiero di un'architettura 'iconica', vale a dire che riflettesse anche un pensiero visivo, tipico delle altre arti. Oggi questo dialogo è stato ripreso, sia dialogando in diretta con gli artisti (Oldenburg & van Bruggen, Judd, Serra) come fa Gehry, oppure ripercorrendo storie personali che riguardano esperimenti pittorici e scultorei, da Pesce a Hadid, capaci di influenzare l'immaginazione architettonica.
Voglio però ricordare che i maggiori architetti del passato recente, da Le Corbusier ad Aalto, erano anche artisti; quindi questa matrice 'creativa' è stata sempre presente: era momentaneamente 'rimossa' per una visione più 'ingegneresca'. Grazie al computer l'architettura ha ripreso oggi l'attitudine a ripensare per immagini. Se vogliamo fare un'analogia, si sta passando da un Rinascimento ad un Barocco contemporaneo, dove l'influenza del messaggio immaginario si fa più personale, sfiorando quindi il manierismo, cosicché la struttura rappresentativa diventi identificabile, originale e teatrale. Ciò comporta una dimensione più spettacolare dell'architettura che tende ad uscire dall'anonimato 'integrativo' nel paesaggio ed esplode come immagine dirompente, che la rende "simbolo urbano". Allo stesso tempo l'arte, ma anche la fotografia e il cinema, hanno assunto l'architettura come soggetto delle loro ricerche, perché la vivono quale soggetto di ricerca sia per il suo ruolo sociale sia per la sua figura plastico-cinetica. È però interessante notare che, mentre gli architetti vanno verso una forte espressività, gli artisti tendono a recuperare una dimensione classica dell'edificio, sia come rituale abitativo che visuale. Ne riprendono la plasticità classica e i processi luminosi, quasi vedessero in prospettiva un pericolo di 'barocchismo' plastico degli architetti. Sono coscienti dell'aspetto 'gratuito' e dispersivo dell'immagine, così cercano di evitare il dispendio di energia proponendo processi primari ed essenziali, a volte antichi e tradizionali.

Pierluigi Nicolin: Non penso che tutto il mondo sia immagine, penso che l'essere possa essere detto in molti modi, come diceva Aristotele. Ci sono le immagini e ci sono le cose. Ci sono queste cose e non potrò risolvere tutto nell'intervallo tra la pelle e il corpo, tra il rivestimento e la struttura per arrivare al paradosso di rendere problematica una porta, una finestra. Dentro e fuori, porta-finestra, sopra-sotto, davanti-dietro, superfici orizzontali e verticali: questo *basic* prima o poi salta fuori, perché anche a Bilbao devo rendere esplicito, spiegabile, che si entra da qualche parte, ho delle scale, dei piani orizzontali, ho un tetto.

Germano Celant: Se si accetta di integrare l'inutilità nell'utile architettonico, si infrange l'universo bloccato del mestiere dell'architetto e si entra nel territorio del 'design'. L'edificio si tramuta in strumento di seduzione, complice dell'economicità di una città. È il caso di Bilbao e di Frank Gehry, dove l'architettura si pone come promotrice di una valorizzazione ambientale e turistica, commerciale e politica che rimuove ogni memoria del passato della città, compreso il terrorismo basco. Qui qualsiasi autonomia dell'architetto, quanto del museo e dell'arte, sprofonda in un servizio che trasforma l'inutile in economia. Siamo ad un trapasso dall'architettura funzionale a quella semiotica, dove il museo e la sua forma diventano un segno, che solletica attenzioni esterne alla sua funzione primaria, quella dell'uso museale, a favore di un'identificazione immaginaria: un oggetto di narcisismo urbano, quanto di seduzione globale.

Pierluigi Nicolin: Se abbandoniamo la difesa dei territori delle diverse discipline, allora possiamo lavorare insieme. Ma se la cosa viene presentata ingenuamente, diventa quasi la riproposta dell'opera d'arte totale. Non credo che tu voglia dire questo. Allora, perché ci sia collage, brandelli di discipline di saperi riconoscibili, la trasmutazione deve essere un'altra, rispetto alla proposizione di un programma, diciamo così, wagneriano.

Germano Celant: Sta venendo il momento di mettere in prospettiva storica questo intreccio di ruoli, dove conta solo l'investimento iconico. La storia di un corpo architettonico che diventa identità a seconda della sua conformazione cosmetica, quindi narcisistica e feticista, pubblicitaria e medianica. Un corpo, che per sopravvivere deve adeguarsi alle mode di vestirsi e di presentarsi, sempre *up to date* alla velocità dei messaggi e delle tecnologie, è promessa di novità e di cambiamento. Per questo motivo ho pensato di costruire a Genova una mostra che contenesse degli intrecci basati sulla distruzione della norma architettonica, che mettesse insieme il "tutto come architettura": il cinema, la letteratura, la fotografia, la scultura, la pittura, il libro, la televisione, la musica. Sto tentando un dissolvimento che renda indistinguibili i linguaggi, così da spingerli in un vortice, che ponga al centro il tema dell'edificio, ma che lo tratti da prospettive multiple. Più che sulla funzionalità e sull'utilità, la mostra si pone allora alla ricerca dell'impatto: dove l'architettura si fa "comunicazione aggressiva". Ipotesi soggettiva e creativa, vera ricerca di un'identità alternativa; per questo il percorso si apre con il futurismo russo ed italiano, con il loro vitalismo utopico che dà alla visibilità una presenza assoluta. Qui la celebrazione iconografica dell'energia quanto della rivoluzione impongono un modello di 'figura' urbana interamente rivolta alla comunicazione, dai padiglioni alle architetture effimere della propaganda, dai carri allegorici ai treni. Tutto si dissolve in una trasformazione e in una dislocazione, che dà alla 'pelle' dell'edificio, come nella Santa Teresa del Bernini, una visione barocca moderna di enorme valore. Se si ripercorre l'avventura da Sant'Elia a Depero, da Prampolini a Marchi, da Leonidov a Melnikov, da El Lissitzky a Malevič e Tatlin, si capisce che l'inizio dell'avanguardia è verso le forme aeree e non sostanziali, sui rivestimenti di colore e di luce; quindi sul 'drappeggio' dell'edificio che si stacca dalla struttura e si tramuta in immagine. Sono inizialmente corpi che "non esistono", senza peso e senza carne, fatti di luce e di vetro, così che il peso si sovverta e tutto l'insieme si affidi alla leggerezza delle forme e dei colori. Lo stesso succede nei linguaggi 'epidermici' della fotografia, del cinema, dell'editoria e della letteratura, che commentano in modo efficace la perdita di peso dell'architettura a favore dei profili e dei contorni, dei fondali e delle scene. Spogliando il processo progettuale del suo peso funzionale ed utilitario, esso si muta in comunicazione, perde il suo *status* ideale e torna ad essere massa e carne, non più linee e volumi incorporei e anonimi. E qui entrano in scena tutte le altre ricerche che, dal neoplasticismo a De Stijl, dal dadaismo al surrealismo si sono incrociate con l'architettura: da van Doesburg a Mondrian, da Rietveld a Oud, per finire ai progetti di collage materico di Schwitters e al padiglione della fiera di Dalí, per arrivare a Kiesler e dove l'erotismo delle materie e degli spazi, oltre al misticismo, creano una diversa 'anatomia' architettonica. Naturalmente la mostra ripercorre il movimento razionalista, ma tenta di evidenziarne la componente 'creativa', sia per quanto riguarda le matrici, come i dipinti e le sculture di Le Corbusier o i rilievi di Alvar Aalto, sia per quanto concerne il 'conosciuto' degli scambi tra artisti, designer e architetti al Bauhaus. O la mediazione tra paradigmi architettonici e pittorici in tutti gli scambi attuati nell'ambito razionalista, italiano e francese, così da connettere Terragni a Radice, Gorin a Schöffer, Gropius a Kandinskij e Klee. Dal 1950 questo transito tra le arti si fa meno intenso, non esiste più un 'territorio' intermediario nel quale incontrarsi e conciliare la propria ricerca di immagine, mentre prevale uno spirito d'identità 'separata'. Quindi rigetto dell'armonia a favore di un intervallo che separi gli ambiti della ricerca. L'ipotesi di trascendere i limiti viene lentamente abbandonata e la pratica progettuale si fa indipendente dalla dimensione immaginaria. A questo punto l'esposizione prende posizione a favore delle ricerche che aspirano ad un dialogo o si danno almeno alla ricerca di una partnership linguistica. Si passa da Constant a Sottsass, da Friedman a Dubuffet, da Rossi a De Chirico, da Fontana a Burri, da Klein a Manzoni e Lo Savio che hanno cercato di coinvolgere la loro ricerca, pittorica e scultorea con la visione architettonica. Dal 1960 il cambio di segno della Pop Art e dell'architettura radicale aprono un nuovo 'mondo' alla relazioni tra le arti. I disegni di Oldenburg degli anni Sessanta trasformano gli edifici o i ponti in orsacchiotti o in prese dell'elettricità, mentre le proposte di Superstudio, Archigram, Archizoom, Hollein, Isozaki, Abraham, Price fanno entrare il progetto in una vertigine utopica ed immaginaria che, ispirandosi alle avanguardie storiche, provoca effetti dirompenti. Questa è la generazione da cui parte una dimensione di architettura che cerca l'eccezione, nega i limiti e, rifiutando la continuità del razionalismo e dell'internazionalismo, ritorna – con lo sguardo alle avanguardie storiche – ad una condizione 'poetica' del progetto.
L'ultima parte della mostra è sullo stato di fusione tra le arti, così da comprendere da Christo a Pesce, da Matta-Clark a Holl, da Simonds a Nouvel, da SITE a Acconci, da Bourgeois ad Oppenheim, da Jodice a Basilico, da Calvino a Borges, da Kubrick a Moretti. Sono circa trecento protagonisti di un secolo di "progettazione immaginaria". Infine per evidenziare questo desidero di espansione urbano-fantastica del soggetto, ho progettato un'invasione urbana di architetture e sculture, di 'archisculture', come le definì a suo tempo Maurizio Fagiolo, che si diffondono per le strade e i quartieri di Genova in forma di edifici, disegnati da Koolhaas, Gehry, Rossi, Oppenheim, Pesce, Mendini, Branzi, Merz, Oldenburg & van Bruggen, Cabrita Reis, Piano e Wurm. Il pubblico avrà così la possibilità di percepire l'osmosi e la fusione tra scultura ed architettura, mentre tramite la realizzazione di 50 cartelloni pubblicitari, dispersi in tutti i quartieri della città, si potranno osservare opere di fotografia, disegni e progetti d'architettura, realizzati da Sottsass, Ito, Branco, Isozaki, Superstudio, Basilico, Jodice, Hollein e Mendini. La loro rotazione in cinquanta punti della città creerà un itinerario urbano complesso, dove la fusione delle arti, attraverso la comunicazione di massa, si farà spettacolo.

"Ma perché questo accanimento semiotico e plastico sull'architettura? Non si è forse detto che la scultura è finita – vedi il bel libro di Rosalind Kraus – che le arti plastiche sono definitivamente sepolte e che gli artisti con le arti plastiche non hanno più niente a che fare?"

Pierluigi Nicolin: In your opinion, how did Pop Art transform the relations between art and architecture in the 60s?

Germano Celant: If the history of architecture were rewritten in terms of artistic creation and a plastic, pictorial vision, it could be said that up until the 1960s the protagonists of architectural design had based their interpretations on a purely formalist perspective that was rooted in cubism and abstractionism. As a result, a constructive and analytical vision of rational and anti-iconic composition ensued. With the advent of Pop Art and conceptual movements, an iconic materialisation of design developed that widely referred to free description. Rather than coming up with or conforming to functional answers, language began to "show itself" no longer in terms of things or real analyses but of dreamt and utopian hypotheses. Characters like Hollein and Isozaki, Archigram and Archizoom, Abraham and Peichl, Cook and Morphosis, Superstudio and Price, Venturi and Sottsass all came onto a stage where the fabulous actually mattered. Architecture found itself back in a fantastical-creative dimension. For this generation of "radical architecture", the concepts of limit and territory were dissolved as architects and artists broke into each other's linguistic provinces. The architects showed surreal and dreamt visions associated with the personal that spanned from erotic to traumatic issues. The artists turned to the tradition of Malevič and Tatlin, from van Doesburg to Dalí, Finsterlin to Kiesler, in the designing of buildings and large habitats. There was a certain confusion of roles and a repressed creativity came to the surface. What began to matter was not logic but the iconic semanticisation of the constructed body, which no longer responded to a socio-abstract but rather an inward and almost unconscious dynamic. Thus a return to a personalised architecture, unsuited to impersonal and anonymous meditation, was unleashed.

Pierluigi Nicolin: When did this turning point happen?

Germano Celant: The upheaval was due to two artists: Claes Oldenburg and Gordon Matta-Clark. The former recaptured an unprecedented and surprisingly visionary architecture, while the latter deconstructed buildings to reveal their innards. In terms of history, a crucial role was played by Sol LeWitt for architects like Isozaki, Eisenman, Purini and others. Likewise, the crisis of limits after 1966 sparked a mixture and a search for relations between the arts. As a result, futurism and constructivism were no longer considered in an ideological perspective. The first was seen as a reflection of fascism, the second of communism. Now they were seen as fields of multiple energies not rigidly organised like the Bauhaus but rather open. Thus the dialogue between architects and artists from 1970 onward widened just as it had done with the early 20th-century avant-garde. In America, Gehry launched his dialogue with Judd, Serra and Oldenburg & van Bruggen; Botta conversed with Cucchi; Holl watched Nonas, Highstein and other post-minimalists; Pei collaborated with Armajani, while the artists Miss, Oppenheim and Graham built bridges and pavilions. Meanwhile Vito Acconci altered the course of his artistic career going from performer to Studio Acconci. In Europe, the tradition was different because many architects had been mixing in art circles since 1920. From Le Corbusier to Aalto, many had experimented with painting and sculpture. Since the 60s generation (from Pesce to Hollein, Cook to SITE, Sottsass to Mendini, and Hadid to Herzog & de Meuron), the interconnection between art, design and

Fotografia di/Photography by Nanda Lanfranco

"Gli artisti tendono a recuperare una dimensione classica dell'edificio sia come rituale abitativo che visuale. Ne riprendono la plasticità classica, quasi vedessero in prospettiva un pericolo di barocchismo plastico degli architetti. Sono coscienti dell'aspetto 'gratuito' dell'immagine, così cercano di evitare il dispendio di energia proponendo processi primari ed essenziali, a volte antichi e tradizionali"

architecture has been an acquired fact, while only a few European artists had tried their hand at architectural design. The younger generation has outgrown that. Asymptote, Diller & Scofidio and Future Systems are no longer bothered by trespassing or reflecting on art and architecture, museums and design, fashion and graphics. They draw no distinction at all. It is not "to be" that is necessary but rather the pleasure of being. Thus the destiny of the arts and architecture has changed to "performative" and "iconic". Many projects started from the image and were subordinated to it. They then moved on to a technical/structural analysis as well a functional one with the result being a total change of perspective.

Pierluigi Nicolin: From this comparison with art, one could come back to architecture with fresh ideas. For example, having ventured into certain movements among artists (conceptual art, land art, minimalism, public art) in search of exchanges and established collaborations, there was an obligation to treat architecture more realistically on the basis of practical philosophy and a renewed circulation of ethical issues. When we architects turn to "projects" by artists, we are struck by the fact that art does not seem to be so obsessively weighed down by relations with power and impressed by its inclination to enunciate its thoughts in essential terms, albeit in an elliptical, allusive and clearly impractical way. Architecture seems hampered by a consensus syndrome, even forgetting the sense of its own truth. It is on this basis that I am ready to talk about relations between "art" and "architecture". After the comparison with art, I wonder what is strictly architectural in architecture. What does the architect do that the others don't do? I am interested in artists who work on essential aspects of an architectural plan: the door, the wall, the floor, light, colour. They work in a peculiar way, placing particular emphasis on a single figure while isolating certain elements. Moreover, because they do not have to complete a practical task, they poetically evoke the truth of an absence. In short, art can help us to meditate on architecture in unusual ways, isolating aspects in a particular light by means of displacement and the absence of a function. When art produces the conditions for re-examining architecture in an essentialistic way, it brings us back to our specific and irreplaceable job of combining the elements that it isolates and make them feasible as a real presence. While it is true that the architect's job is to make floors, walls, doors, windows, passages, places to be entered and inhabited, architecture has to regain speech and syntax, i.e. the capacity to speak. It must be said that a certain pop aspect of the relationship between art and architecture ended up producing buildings that people didn't know how to enter. So one must ask the question: how exactly are the arts developing in relation to architecture?

Germano Celant: It is an extremely rich history, which I shall try to capture in the forthcoming exhibition "Arts & Architecture 1900-2000", from October 2 at the Palazzo Ducale in Genoa. When this history of art is approached, one realises that architecture has always defended its independence from the linguistic heterogeneity of those artists who have tried to creep into it. However, with many artist-architects such as Pesce, Hollein, Hadid and Herzog & de Meuron, whose roots extend from pure visuality to the experiments conducted by Beuys, we find that a dialectic has always been sought either by working on materials and their sensuality or by seeking to collaborate with artists. In particular, the search for material freedom, typical of the 60s and of arte povera and conceptual art, was a widely approached topic. Today people talk not only of functions but also of forms and materials. It is almost the opposite of the traditional usage: not economy any more, but art. The definition of the architect's craft also seems to have fallen because other roles have surfaced. Now there is the aesthetic and the plastic, the philosophical and the artistic. Beauty is no longer functional and useful but image and seduction, impact and exchange. Through this we understand why Pesce insists on the sensuality and femininity of architecture as opposed to its rigidity and aggressiveness, its lack of elasticity and tactility. He poses an alternative to a rigid world. But then Gehry, Libeskind, Koolhaas and Asymptote do the same when they exalt the distorting pleasantness of a building. Its unusual character is more "saleable" in the media sense, but it is also a reason for sensorial and perceptive openness. Thus everything becomes a fetish.

Pierluigi Nicolin: Taking what you say about the iconography of architecture, I would like to bring in an aspect which is, in my opinion, more in keeping with the latest expressions of modernity and perhaps of the architecture of the new millennium. I am referring to the media building as it is seen in the East. The architecture is erased by façades that communicate messages, which until just two years ago had been transmitted via coloured neon signs.

Germano Celant: The first idea for a media building, one that is informative and cultural, was developed in the 70s. It was a consequence of projects by Archigram for a "mobile" architecture both in the physical and in the communicational sense. The first result was the project for the Centre Pompidou in Paris where Rogers and Piano introduced façades with large screens on which were to be projected news and images of daily socio-political and cultural events, interspersed with data about the work of the museum and library. Recently, the Facsimile project by Diller & Scofidio, built in 2002 in San Francisco, took this media process to its extreme by matching the external screens with a simulated view of the building's inner life. Within these two poles lies the whole of media architecture. It is exemplified by the use of surface on buildings in Tokyo where information and advertising cling like vampires to the built object and transform its urban context into a TV screen.

Pierluigi Nicolin: I taught for a few years in Palermo, and the university gave me a small study in a fantastic place. It was right at the mathematical and geometrical centre of the city, the Quattro Canti. This is the crossroads of the historic centre where Baroque buildings form four exedras. The study was in one of these exedras and it had a little window that was behind the carved figure of a Spanish viceroy. So I could peep out through the legs of the statue. It was a bit like Times Square before its time. However, I had to look out from behind an ad. So it occurred to me that perhaps the condition of architecture can also be experienced from that perspective. Now we are looking at a process where many things are arranged in a semiotic dimension. But why this semiotic and plastic assault on architecture? Hasn't it been said that sculpture is finished – see the very good book by Rosalind Kraus – and that the plastic arts are dead and buried and that artists have nothing more to do with the plastic arts? You say instead that sculpture has ended up – or transited – in architecture so as to emancipate it from years of modernist repression. This is the post-modernist idea in short. Cities are targets for a process of popular beautification. They are sights for tourists. Now if the whole city becomes aesthetic, I believe the best way to describe art in the metropolis is therefore to seize it as an event; and the possibility of an event is necessarily associated with the breaking of codes, with wonder. So, the space of architecture in the widest sense might be said to begin when the entertainment is over. Afterwards, when I don't feel like looking at the flickering images any more, when I no longer want to live in the dimension of these signs, I can go behind the image to find the architecture.

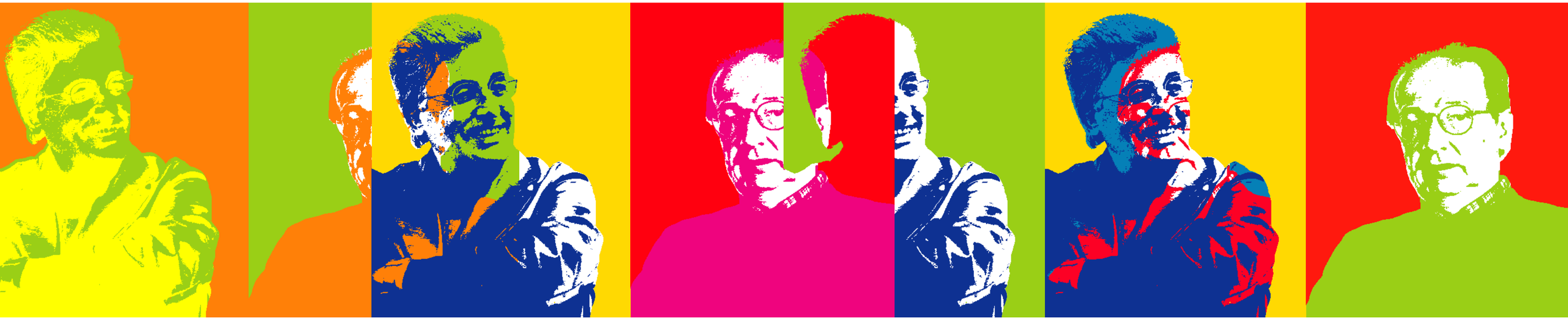
Germano Celant: From the early 20th century, the desire for an osmosis between the arts was a process that marked the original avant-garde. But for decades it was looked upon as a linguistic rift, or at any rate as an attempt to put territorial limits into crisis for the sake of a "totalising" culture, an oscillation between scandal and spectacle. In architecture, this interconnection developed utopian hypotheses but had great difficulty in becoming reality. If we look through its history, from Taut to Finsterlin, Leonidov to Melnikov or Sant'Elia to Kiesler, we find infinite examples of "creative" hypotheses that did not pass through the eye of the needle of functionality and economy. So the tradition or thought of an "iconic" architecture, which also reflected a visual thinking typical of the other arts, was lost. Today, this dialogue has been resumed both directly with artists (Oldenburg & van Bruggen, Judd, Serra) as Gehry does, or through personal stories of pictorial and sculptural experiments, from Pesce to Hadid, which can influence architectural imagination. However, I want to recall that the greater architects of the recent past, from Le Corbusier to Aalto, were also artists. So this "creative" matrix has always been there. It had only been momentarily "removed" to make way for something more like "engineering". Thanks to the computer, architecture has today resumed its aptitude for reconsideration by images. We could compare it to passing from a Renaissance to a contemporary Baroque where the influence of the imaginary message grows more personal. It is therefore closer to mannerism, whereby the representative structure becomes identifiable, original and theatrical. This involves a more spectacular dimension of architecture, which tends to come out of "integrative" anonymity and into the landscape like an exploding image. It becomes an "urban symbol". At the same time, art, but also photography and cinema, have taken up architecture because they see it as a "subject" of research thanks both to its social role and to its plastic-kinetic aspect. It is interesting to note

that while architects are driven by a strong sense of expressiveness, artists tend to recapture a classical dimension of the building both as a habitation and as a visual ritual. They take up its classical plasticity and luminous processes as if they had perhaps seen in perspective the danger of a plastic "Baroquism" from architects. They are conscious of the "gratuitous" and dispersive aspect of the image. They try to avoid squandering energy by proposing primary and essential, at times ancient and traditional processes.

Pierluigi Nicolin: I don't think the whole world is an image. As Aristotle said, being can be expressed in many ways. There are images and there are things. I won't be able to solve everything between the skin and the body, the cladding and the frame, to arrive at the paradox of making a door or a window problematical. Inside and outside, door and window, top and bottom, front and back, horizontal and vertical surfaces, sooner or later these basics crop up.

Pierluigi Nicolin: If we abandon the defence of territories occupied by the diverse disciplines, we can work together. But if this matter is presented ingenuously, it becomes almost the reproposition of the work of art. I don't think you mean this. So in order to have collages, shreds of disciplines of recognisable knowledge, the transmutation must be different to the proposition of say, a Wagnerian programme.

Germano Celant: The time is coming to put this interweaving of roles, where only the iconic investment matters, into a historical perspective. This is the story of an architectural body that acquires identity according to its cosmetic, hence its narcissistic and fetishist, advertising and media conformation. To survive, it has to adjust to the fashions of dress and to present itself forever in step with the speed of messages and technologies. It promises novelty and change. For this reason, I thought of staging in Genoa an exhibition that would contain these interweaves based on the subjective and creative hypothesis, it is really the search for an alternative identity. That is why the journey starts from Russian and Italian futurism. Their utopian vitalism lends visibility to an absolute presence. Here the iconographic celebration of energy as revolution imposes the model of an urban "figure". From the pavilions and ephemeral architectures of propaganda, to the allegorical carts and trains, it is entirely aimed at communication. All is dissolved into a transformation and displacement to give the "skin" of the building, as in Bernini's Santa Teresa, a modern Baroque appearance of enormous value. If we retrace the adventure from Sant'Elia to Depero, Prampolini to Marchi, Leonidov to Melnikov, El Lissitsky to Malevič and Tatlin, we realise that the beginning of the avant-garde is towards aerial and insubstantial forms, facings of colour and light, hence towards the 'drapery' of the building which stands out from the structure and is turned into image. At first they are bodies that "don't exist", weightless and without substance, made of light and glass



Because even in Bilbao, I have to make it clear that somewhere there is an entrance to the building and that it has stairs, horizontal floors and a roof.

Germano Celant: If we agree to integrate the uselessness into the idea of architectural utility, we contravene the blocked universe of the architect's profession and enter the territory of design. The building is turned into an instrument of seduction, abetted by the economic advantages of a city. Such is the case of Bilbao and of Frank Gehry where architecture is treated as the promoter. There is an environmental, tourist, business and political attraction that removes all memory of the city's past, including that of Basque terrorism. Here any autonomy on the part of the architect, as well as of the museum and of art, sinks into a service that transforms the useless into economy. This is a transfer from functional to semiotic architecture. The Museum and its form become a sign that attracts attention beyond its primary function in favour of an imaginary identification: an object of urban narcissism, of global seduction.

> **"But why this semiotic and plastic assault on architecture? Hasn't it been said that sculpture is finished – see the very good book by Rosalind Kraus – and that the plastic arts are dead and buried and that artists have nothing more to do with the plastic arts"**

destruction of architectural norms, which would put together the "whole as architecture": cinema, literature, photography, sculpture, painting, books, television and music. I am attempting a dissolution that makes languages indistinguishable so as to drive them into a vortex. This puts the theme of the building at the centre but treats it from multiple perspectives. More than functionality and utility, the exhibition seeks impact, i.e. where architecture becomes "aggressive communication". In a so that the weight is subverted and the whole thing is entrusted to the lightness of form and colour. The same happens in the "epidermic" languages of photography, cinema, publishing and literature, which efficiently comment on the loss of weight of architecture in favour of profiles and surroundings, backdrops and sets. Stripping the design process of its functional and utilitarian weight, it changes into communication, loses its ideal status and becomes once again mass and meat. It is no longer incorporeal, an anonymous volume. This is where all the other developments come in. From neo-plasticism to De Stijl, from dadaism to surrealism, they intersect with architecture. From van Doesburg to Mondrian and Rietveld to Oud, it finishes with Schwitters' textural collages and the trade fair pavilion by Dalí right up to Kiesler where the eroticism of materials and spaces create a different architectural "anatomy". Naturally the exhibition retraces the rationalist movement. But it also attempts to highlight its "creative" component with Le Corbusier's paintings and sculptures and Alvar Aalto's reliefs, and as far as the "knowledge" of

exchanges between artists, designers and architects at the Bauhaus is concerned. It examines the mediation between architectural and pictorial paradigms in all the exchanges carried out in the sphere of Italian and French rationalism, thus connecting Terragni with

> **"The artists tend to recapture a classical dimension of the building both as a habitation and as a visual ritual. They take up its classical plasticity as if they had perhaps seen in perspective the danger of a plastic Baroquism from architects. Conscious of the "gratuitous" aspect of the image. They try to avoid squandering energy by proposing primary and essential, at times ancient and traditional processes"**

Radice, Gorin with Schöffer, Gropius with Kandinskij and Klee. After 1950, this transit between the arts died down and there was no longer an intermediary "territory" on which to meet and to reconcile the quest for image while a "separate" spirit of identity prevailed. Harmony, therefore, was rejected in favour of a gap between the different spheres of research. The idea of transcending limits was slowly abandoned and design practice became independent from the imaginary dimension. At this point, the exhibition takes up its position in favour of developments aspiring to a dialogue. It switches from Constant to Sottsass, from Friedman to Dubuffet, from Rossi to De Chirico, from Fontana to Burri, from Klein to Manzoni and Lo Savio, who tried to involve their painting and their sculpture with the architectural vision. After 1960, the changing sign of Pop Art and of radical architecture opened up a new "world" to the relations between the arts. Oldenburg's drawings of the 1960s transformed buildings and bridges into teddy bears or electricity sockets while the designs from Superstudio, Archigram, Archizoom, Hollein, Isozaki, Abraham and Price threw architectural design into a utopian and imaginary spin which, inspired by the original avant-garde movements, sparked explosive effects. This is the generation that started a dimension of architecture in search of the exception, denying limits and refusing the continuity of rationalism and internationalism. It returned with its eyes on the early avant-garde and towards a "poetic" condition of design. The last part of the show concerns the state of fusion among the arts ranging from Christo to Pesce, Matta-Clark to Holl, Simonds to Nouvel, SITE to Acconci, Bourgeois to Oppenheim, Jodice to Basilico, Calvino to Borges, and Kubrick to Moretti. It includes more than three hundred protagonists of a century of "imaginary design". Lastly, to emphasise this desire for a fantastic urban expansion of the subject, I have designed an urban invasion of architectures and sculptures, of "archi-sculptures" as Maurizio Fagiolo once described them. These will be spread about the streets and districts of Genoa in the shape of buildings, designed by Koolhaas, Gehry, Rossi, Oppenheim, Pesce, Mendini, Branzi, Merz, Oldenburg & van Bruggen, Cabrita Reis, Piano and Wurm. The public will thus perceive the osmosis and fusion of sculpture and architecture. Through the creation of fifty advertising billboards scattered across the city, it will be possible to observe architectural photographs, drawings and projects by Sottsass, Ito, Branco, Isozaki, Superstudio, Basilico, Jodice, Hollein and Mendini. Their rotation, in fifty points throughout the city, will create a complex urban itinerary where the merging of the arts, through mass media, will be a spectacle.

La conversazione di Germano Celant e Pierluigi Nicolin, svoltasi il 10 maggio 2004, fa parte del ciclo di conferenze "Temporary" tenuto nell'ambito dell'iniziativa "Milano Design Open Lectures" 2004 del Politecnico di Milano-Facoltà del Design. Le conferenze sono state rese possibili grazie al contributo di Hines, Coima, Editoriale Lotus ed alla generosa ospitalità del teatro Franco Parenti.
The conversation between Germano Celant and Pierluigi Nicolin, which took place on May 10th 2004, is part of the "Temporary" cycle of lectures organised for the "Milan Design Open Lectures" 2004 programme by the Milan Polytechnic Faculty of Design. The lectures were made possible by the kindness of Hines, Coima, Editoriale Lotus and the generous hospitality offered by the Teatro Franco Parenti.

Germano Celant
(Genova, 1940), è Senior Curator del Guggenheim Museum di New York e *contributing editor* delle riviste *Artforum* e *Interview*. Autore di oltre cinquanta pubblicazioni, è conosciuto internazionalmente per la sua teorizzazione dell'Arte povera. Nel 1996 è stato co-direttore artistico della prima edizione della Biennale di Firenze, dedicata a "Arte e Moda" e nel 1997 è stato curatore della 47a Biennale di Venezia. Ha curato la mostra del Padiglione Brasiliano alla 49a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (Venezia, 2001). Attualmente è Supervisore Artistico per Genova 2004, Capitale Europea della Cultura, per cui sta curando la mostra "Arti&Architettura, 1900-2000" che si inaugurerà il 2 ottobre 2004.

Germano Celant
(Genoa, 1940), is Senior Curator for Contemporary Art at the Guggenheim Museum, New York, and contributing editor to the journals *Artforum* and *Interview*. He is the author of more than fifty publications and is known for his theorisation of Arte povera. In 1996 he was co-artistic director of the first edition of the Florence Biennale devoted to "Arte and Fashion" and, in 1997, he was curator of the 47th Venice Art Biennale. He curated the exhibition for the Brazilian Pavilion at the 49th Venice Art Biennale (Venice, 2001). At present he is Artistic Supervisor for Genoa, European Capital of Culture, for which he is also the curator of the exhibition "Arti&Architettura, 1900-2000", which opens 2 October 2004.

Pierluigi Nicolin
(Bareggio, Milano, 1941) è professore Ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Milano. Alterna l'insegnamento alla pratica professionale e all'attività editoriale: dal 1987 dirige la rivista *Lotus International* e dal 2000 *Lotus Navigator*. Ha pubblicato diversi volumi, tra i quali *Elementi di architettura* (Skira, Milano 1999) e il *Dizionario dei nuovi paesaggisti* (Electa, Milano 2003). Ha curato numerose mostre, tra le quali "Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città", XVII Triennale di Milano (1987). Dal 1990 fa parte del Consiglio del Laboratori d'Urbanisme, Universitad Politecnica de Catalunya, Barcelona. Dal 1995 è Membro del Consiglio scientifico della Facoltà di Architettura della Svizzera Italiana. Ha ricevuto nel 2003 la Medaglia d'Oro dell'architettura italiana, Triennale di Milano.

Pierluigi Nicolin
(Bareggio, Milan, 1941) he is Professor of Architectural Composition at the Milan Faculty of Architecture. He alternates teaching with practice and editorial work. Since 1987 he has edited the magazine *Lotus International* and since 2000 *Lotus Navigator*. He has published a number of books, among which may be mentioned *Elementi di architettura* (Skira, Milan 1999) and the *Dizionario dei nuovi paesaggisti* (Electa, Milan 2003). He has curated numerous exhibitions, including "Imaginary Cities. A journey through Italy, Nine Projects for Nine Cities", XVII Milan Triennale (1987). Since 1990 he has been a member of the Laboratori d'Urbanisme, Universitad Politecnica de Catalunya, Barcelona. Since 1995 he has been a Member of the Advisory Board of the Architectural Department in the University of Italian Switzerland. In 2003 he received the Gold Medal for Italian architecture at the Milan Triennale.

Fotografia di/Photography by Kamak Fazel

Hans Ulrich Obrist
Interview

09

29 gennaio 2004	Ore 17.15 Temperatura 4°	**Alessandro Mendini** **Milano, Italia/Italy** Studio dell'architetto/ Architect's office

Pagine precedenti: Alessandro Mendini ritratto da Ramak Fazel (*Domus* n. 869, 2004).
In questa pagina: l'ingresso dell'Atelier Mendini. Pagina a fianco: gli interni dello studio, che fu aperto dai fratelli Mendini, Alessandro e Francesco, a Milano nel 1989. Mendini descrive il suo studio come un "pensatoio creativo": "La parte pubblica del mio lavoro si svolge qui e cerco di avere pochi rapporti esterni, se non con i collaboratori (per altro protettivi) con i quali lavoro. Non ho quasi mai insegnato, non mi piace, non ne sono capace. Così il mio gruppo è come se fosse la mia scuola. Tuttavia una parte del tempo devo stare da solo, perché qui non sono capace di scrivere. Devo andare da un'altra parte, qui sopra"

Previous pages: Alessandro Mendini portrayed by Ramak Fazel (*Domus* n. 869, 2004). This page: the entrance to Atelier Mendini. Opposite: the interiors of the office, which was opened in Milan by the Mendini brothers, Alessandro and Francesco, in 1989. The architect describes his office as a 'creative thinking place' in very intimate terms: "The public side of my work is done in here, and I try to have as few outside dealings as I can, except with the protective staff with whom I work. I have hardly ever taught, I don't like teaching and I am no good at it. So my group is really more like my own school. However I do have to spend part of my time by myself, because I can't write here, I have to go somewhere else, up there"

Per gentile concessione/Courtesy Alessandro Mendini

Royal College of Art: The Show

Da molti anni il Royal College of Art è uno dei punti di riferimento del design britannico. Domus ha selezionato alcuni dei lavori presentati nella mostra di fine anno 2004
For many years the Royal College of Art has been a mainspring of British design. Domus has selected some of the works shown at the 2004 exhibition

A cura di/Edited by
Joseph Grima
Fotografia di/Photography by
Ramak Fazel

Sono stato chiamato a Londra dal Royal College of Art da Hugh Casson, che allora ne era preside, nel 1980. A quei tempi, il corso durava tre anni, poi la Thatcher l'ha ridotto a due per risparmiare... I progetti degli studenti sono elaborazioni su temi dati dai professori dei vari corsi, non da me. Io ho sempre seguito le revisioni, fatto qualche conferenza. Il Royal College è una delle scuole di design più vitali e dinamiche dell'Inghilterra – anche perchè ha sempre avuto degli ottimi insegnanti. Dopo qualche anno, mi hanno fatto diventare professore onorario, e così il College è diventato un po' la mia casa a Londra. Di questi tempi, vado là quando voglio, più che altro per fare delle chiacchierate con gli studenti. Ho notato che con gli anni è diventato una scuola sempre più cosmopolita – molti dei ragazzi adesso vengono da paesi stranieri. Inoltre è aumentata la varietà nei corsi – dal disegno delle automobili al disegno delle stoffe, in tutto sono una ventina – e questo garantisce una grande vitalità alla scuola. Attraverso il College ho partecipato attivamente alla vita del design britannico e da qualche anno sono membro della Royal Society of Arts. Sono amico anche di molti studenti, tanto che quando un ragazzo giapponese che avevo conosciuto al College – una persona di grande qualità – è venuto a stare in Italia, l'ho ospitato senza che lavorasse per me, ma solo perchè potesse avere uno studio nel mio studio. Lavora ancora oggi a Milano.
(Vico Magistretti, luglio 2004)

I was summoned to London by the Royal College of Art by Hugh Casson – who was then its principal – in 1980. In those days the course lasted three years, until Mrs Thatcher chopped it down to two, to save money ... The students' projects are elaborations of subjects set by the teachers of their various courses, not by me. I have always been more of a reviewer and have given the occasional lecture. The Royal College is one of the liveliest and most dynamic design schools in the UK, also because it has always had excellent teachers. After a few years they made me an honorary professor, and so the College became something like home for me in London, and I go there when I feel like it, mainly to chat with students. I have noticed that in recent years it has become increasingly cosmopolitan, with many of the students now coming from abroad. It has also increased the variety of its courses. There are now some twenty or so, from car design to fabric design, which makes the College a hive of vitality. Through the RCA I have actively participated in the life of British design, and for a few years now I have been a member of the Royal Society of Arts. I am also a friend of many students. In fact when a Japanese student – a very talented young man whom I had met at the College – moved to Italy, I offered him hospitality: not in exchange for work, but only so that he could have an office in my office. He is still working in Milan.
(Vico Magistretti, July 2004)

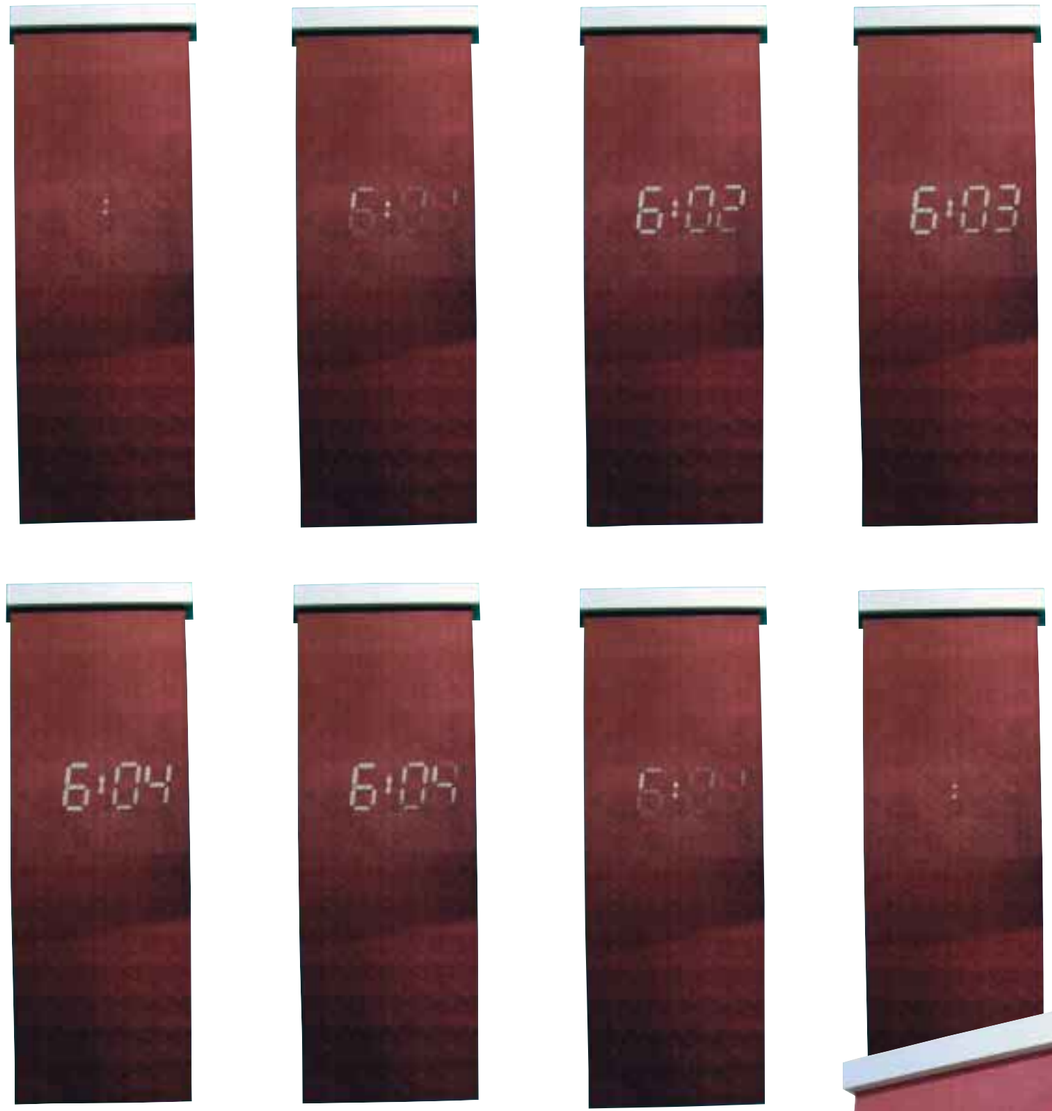
Scroll Chair
Nicol Boyd & Tomas Rosén

L'ispirazione per questa sedia pieghevole nasce dalla constatazione che di solito nella maggior parte dei progetti si considera soltanto lo stato della sedia 'aperta', mentre lo stato della sedia 'piegata' è inteso come un momento passivo, in cui a prevalere è l'esigenza di salvare spazio. A questa esigenza, vengono sacrificati coerenza e pulizia progettuali per favorire una sistemazione più pratica. Qui, invece, l'obbiettivo del designer è stato di creare una seduta che conservasse un aspetto iconico sia nel suo stato attivo e tridimensionale che nella versione a due dimensioni, salva-spazio.
Il risultato di questa ricerca, la Scroll Chair, ha mantenuto forti riferimenti all'archetipo della sedia ad 'h' e alla sua forma elementare, semplice quasi come il disegno di un bambino.
Quando la sedia si chiude, il sedile e lo schienale scorrono all'interno della struttura di alluminio con un movimento simile a quello delle tende avvolgibili, mentre i rinforzi orizzontali si aprono a forbice e scivolano nelle gambe della sedia.
La semplicità visiva della struttura sembra negare la complessità dei meccanismi nascosti al suo interno. Quando la sedia è chiusa, ogni parte della sua struttura, ad esclusione delle giunture tra schienale e seduta, è infatti occupata da meccanismi.

The inspiration for this collapsible chair came from the realisation that most existing designs only take into consideration their opened state. Their "collapsed" state is a passive, space-saving mode that sacrifices visual coherency and clear design intent for storage practicality. The designer's objective was to create a chair that would retain an iconic, pared-down appearance both in its active, three-dimensional state and in the space-saving, two-dimensional mode.
The end result of this research, the Scroll Chair, bears strong visual references to the archetypal h-shape chair, an elementary form almost as simple as a child's drawing.
As the chair is closed, the mesh seat and backrest fold into the die-cast aluminium frame using a principle similar to that of a roller-blind, while the horizontal cross-braces open like scissors to slide into the chair's legs. The visual simplicity of the frame belies the complexity of the mechanisms hidden within. When collapsed, no part of the structure save for the joints between the backrest and the seat is left unoccupied.

A sinistra: prospettiva e sezione *wireframe* della struttura in alluminio della Scroll Chair. Pagina a fronte: due prototipi della sedia

Left: wireframe section and perspective of the Scroll Chair's frame. Facing page: two prototypes of the chair



Paper Clock
Hannes Koch

Paper Clock è il risultato di una ricerca sulle qualità dei materiali capaci di alterare la propria apparenza.
Sulla superficie della carta da parati, il passaggio della corrente elettrica attraverso una pellicola stampata accende e spegne i singoli segmenti, permettendo all'ora di apparire con un graduale cambio di colore.
Se si esclude il chip di controllo, questo orologio è interamente stampato su della carta comune; in questo modo si utilizzano processi a basso costo per aggiungere funzionalità e, potenzialmente, interattività alle superfici domestiche.

The Paper Clock is the result of an investigation into the properties of materials that are capable of altering their appearance. Using the familiar digital numeration system, it makes use of electric current to switch on and off single segments, thus allowing the time to appear as a gradual change in colour on the wallpaper.
Apart from the chip that runs the circuit, it is printed entirely on normal paper and employs low cost and relatively low tech solutions to add functionality and, potentially, interactivity to domestic surfaces.

Foldable Milk Box
Yeon Ju Yang

Gli oggetti quotidiani sono spesso i più difficili da migliorare: la loro familiarità rende infatti arduo immaginare come accrescere la loro funzionalità. Ma in questo progetto, il semplice gesto di incidere le pareti della confezione del latte, permette di ridurne le dimensioni via via che il livello del contenuto si abbassa, mantenendo così i cibi freschi e ottimizzando lo spazio nel frigorifero.

Everyday objects are often the hardest to improve as their familiarity makes it difficult to imagine ways of enhancing their performance. The simple act of scoring the sides of the familiar milk or juice carton allows it to be reduced in size as the level of its contents decreases, keeping foods fresher and saving space in the fridge.

Digital Forms
Jamie Cobb

Partendo dallo studio delle interfacce, i progetti di Jamie Cobb cercano di ridurre la complessità di quelle che agiscono negli strumenti digitali ad una serie di 'azioni' analogiche e intuitive.
Senza preoccuparsi di questioni di forma e stile, questi dispositivi mirano a semplificare le relazioni con le tecnologie avanzate, valorizzando i loro aspetti più operativi.

Taking the study of interfaces as a starting point, Jamie Cobb's designs attempt to reduce the complex interfaces of the digital devices that populate everyday life to a series of intuitive, analogical 'actions'. Leaving aside questions of form and style, these devices seek to simplify the way complex technology is engaged, thus reviving the operative aspects of advanced technology.

Radio digitale
L'avvento della radio digitale ha rivoluzionato il modo di ascoltarla, eliminando le interferenze, ma anche il processo di sintonizzazione. In base agli standard attuali, i canali sono raggruppati in multiplex, ognuno dei quali trasmette sei stazioni. Sul retro del corpo conico della radio disegnata da Jamie Cobb, c'è un selezionatore che permette di scegliere un multiplex; per cambiare canale, basta far ruotare la radio.

Digital radio
The advent of digital radio revolutionised listening by eliminating interference, but also by eliminating the tuning process. According to current standards, channels are grouped into multiplexes, each comprising six stations. A selector on the back of the radio's conical body allows one to select a multiplex. To switch between channels one rolls the radio from side to side.

Fotocamera digitale
Ispirandosi al gesto abituale di inquadrare il soggetto di una fotografia unendo pollice e indice e socchiudendo gli occhi, questa macchina fotografica digitale sostituisce l'abituale schermo LCD con una semplice cornice di plastica. Un sensore a infrarossi presente nel corpo della macchina fotografica misura la distanza tra la cornice e l'occhio della persona che la sta utilizzando e attiva uno zoom digitale in modo che la fotografia finale corrisponda esattamente alla sezione del soggetto inquadrato.

Digital camera
Inspired by the familiar action of framing a view by crossing thumbs and index fingers and squinting, the digital camera replaces the customary LCD screen with a simple plastic frame. An infra-red sensor in the camera's body measures the distance from the frame to the user's face, and activates a digital zoom so that the resulting picture corresponds to the portion of the view visible inside the frame.

Tracce dal nord
Tracks from the North

Quasi a promuovere il catalogo di un'estetica delle forme spontanee, le quattro giovani svedesi del gruppo Front hanno avviato una ricerca sulle implicazioni morfologiche delle azioni istintive degli animali
As if wishing to promote a catalogue of spontaneous aesthetics, the four young Swedes in the Front group have started to research the morphological implications of the instinctive actions of animals

A cura di/Edited by **Francesca Picchi**
Testo di/Text by **Marco Belpoliti**
Ritratto/Portrait by **Johan Ödmann**
Fotografia di/Photography by **Anna Lönnerstam, Katja Kristoferson**

Sopra/Top: Design by Explosion

La forma del vaso ingloba l'immagine della sua caduta per rappresentare una funzione potenziale: cadere e andare in frantumi

The vase incorporates the image of its fall to portray a potential function, namely that of falling and smashing to pieces

Le tracce del rosicchiare ossessivo del topo diventano, ripetute, il pattern della carta da parati; l'avvolgersi delle spire di un serpente attorno a un cilindro pastoso, ne modellano la forma; l'azione erosiva di un insetto sulla corteccia di una betulla origina il disegno di un tavolino; le rotte vorticose di una mosca intorno a una lampadina accesa generano la forma caotica di una lampada; i rametti intrecciati di una pianta, trasformati in piano d'appoggio, producono ombre nodose sul pavimento. La natura, intorno a noi, è piena di segni, tracce, impronte. Sovente le usiamo per leggere l'azione degli animali, per definire i ritmi di crescita dei vegetali, per descrivere la disposizione dei minerali. Sono spie, utili a catturare la preda, a trovare il legno giusto, a indovinare il tragitto migliore nel bosco, a estrarre dal suolo la pietra che ci occorre.
Tutto parla, basta saper ascoltare, o guardare.
E non c'è solo un messaggio auditivo, o visivo, ma anche un messaggio estetico: le tracce diventano 'forme' e vengono usate per 'significare'. Accade la medesima cosa anche con la fotografia. Un geniale filosofo americano, morto all'inizio del secolo scorso, Charles S. Pierce, ci ha spiegato che la fotografia intrattiene con la realtà un rapporto 'indiziale', "fisicamente forzato": è un 'indice', ossia un'impronta. Si scrive il mondo con la luce, lo si rende visibile attraverso l'azione stessa della materia. La medesima cosa accade qui, dove il topo che incide il foglio lascia impronte simili a quelle di un bicchiere bagnato sul tavolo o alle impronte delle zampe sulla sabbia.
Cosa sono esattamente queste tracce? Indicano che il mondo è una superficie – e lo è anche quando l' 'oggetto' prodotto incombe nella terza dimensione –, e che dunque possiede una propria pelle. I nostri processi di significazione, attraverso cui diamo un senso, anche estetico, a tutto ciò che ci circonda, cozzano tuttavia contro un non-detto: il corpo. Come ci ha spiegato alcuni anni fa il filosofo dell'arte Georges Didi-Huberman in una splendida mostra organizzata al Beaubourg, "L'Empreinte", le impronte, tutte le impronte che vediamo, rimandano al nostro stesso corpo su cui lavora, in modo inesorabile, il tempo: la sua tessitura, il suo spiegazzamento. Ma la pelle è anche il luogo dove insistono i segni desideranti, è il suo campo e insieme il suo veicolo. L'impronta non è solo l'elemento che registra il passaggio del tempo – il ciò che "è – stato", di cui parla Roland Barthes –, ma anche una superficie dove avviene un contatto erotico: la carezza e il bacio.
Si coglie nel lavoro di queste giovani designer svedesi il desiderio di fare carezze al mondo, di sfiorarlo, di baciarlo. Lo fanno intercettando segni minimi, in apparenza segni invisibili, o scarsamente visibili. Ognuno di questi 'oggetti' conserva un aspetto tattile, o meglio aptico, per quanto la vista sia il senso principale, quello destinato a coglierli. Si tratta di una vista con funzioni prensili: tocca, afferra, stringe, sfiora. Lavorare in questo modo comporta un'attenzione molto forte a tutto ciò che è interstiziale, a ciò che "sta tra": le cose che si trovano in mezzo, che partecipano degli stati intermedi, ovvero quelle che appartengono al tempo decisivo dell''attesa'. Non è sempre vero che andiamo fabbricando 'cose' a caso, che siamo *random*. Anche il Caso ha una propria intrinseca necessità.

Marco Belpoliti

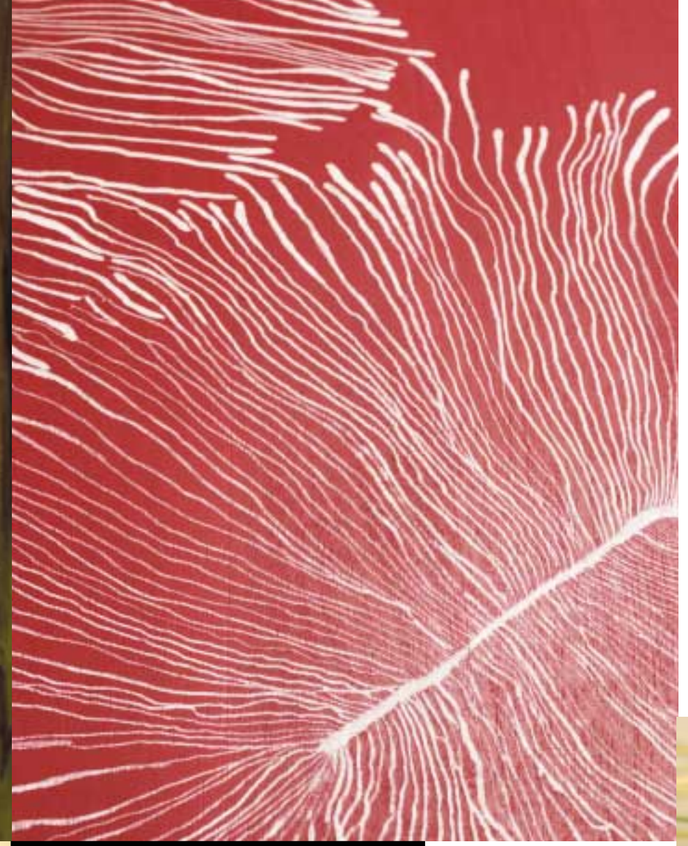
When repeated on wallpaper, the marks left by a mouse's obsessive gnawing become a pattern. The coils of a snake wrapped around a soft cylinder help give it form. The erosion worked by an insect on the bark of a birch tree creates the design of a table. The giddy flight of a fly around a lit bulb produces the chaotic form of a lamp. The intertwining branches of a tree, now turned into a tabletop, cast knotty shadows onto the floor. Nature surrounds us and is filled with signs, marks and impressions. Often, we use them to interpret the actions of animals, to define the growth rhythms of vegetables or to describe the arrangement of minerals. They are indicators that help us capture prey, find the right wood, identify the best way through the forest or extract the required stone from the ground.
Everything speaks to us. We just have to know how to listen or look for it. Messages cannot only be classified as audio or visual, they are aesthetic too. Marks become 'forms' and are used to 'signify'. The same thing happens with photographs. The brilliant American philosopher Charles S. Pierce, who died at the beginning of the last century, explained that a photograph has an 'indexical' and 'physically forced' relationship with reality. It is an 'indication' like a fingerprint. The world is written with light and made visible through the actions of matter. The same thing occurs when the mouse bites into the leaf and leaves prints similar to those of a wet glass on the table or the impressions of its feet in the sand. What exactly are these marks? They show that the world is a surface even when the 'object' produced is of the third dimension and therefore has its own skin. Our processes of signifying – through which we make sense of both the aesthetic and non-aesthetic that surround us – come up against something unsaid: the body. In the splendid "L'Empreinte" exhibition held at the Beaubourg some years ago, the art philosopher Georges Didi-Huberman explained that the impressions we see lead back to our own bodies on which time, through its textures and wrinkles, takes its inexorable toll. The skin, however, is also where the desiring signs dwell; it is simultaneously the field and the vehicle. An impression is not just an element that records the passage of time like Roland Barthes's 'has been'. It is also a surface on which erotic contact takes place, i.e. the caresses and the kisses. The work of these young Swedish designers seizes upon the desire to caress the world, to brush up against it and to kiss it. They do this by intercepting minimal, seemingly invisible or barely visible signs. Each of these 'objects' conserves a tactile aspect even though sight is the principal sense used to perceive them. This sight has prehensile functions: it touches, seizes, squeezes and brushes up against them. Working in this way requires great focus on everything that is interstitial, i.e. that which 'lies between' like the things found in the middle that participate in intermediary states or those that belong to the crucial 'waiting' time. It is not always true that we produce 'things' by chance, that we are random. Chance, too, has its own intrinsic need.

Marco Belpoliti

Rat Wallpaper

L'intervento progettuale si limita ad osservare come un rotolo di carta da parati possa essere modellato dall'"azione a tenaglia" degli incisivi di un topolino, portato per istinto a rodere qualunque cosa gli venga a tiro per affinare la crescita continua dei denti che funzionano da arma da taglio. Il risultato è una serie ripetuta e casuale di buchi.

The design intervention restricts itself to observing how a roll of wallpaper can be modelled by the 'gripping action' of the incisors of a mouse, which is instinctively driven to gnaw anything that comes within reach to sharpen its constantly growing teeth that work as cutting tools. The result of the gnawing action is a repeated and random series of holes.



Insect Table

Il disegno delle camere nuziali e delle gallerie per le larve scavate da un coleottero (Scolytus ratzeburgi), che si nutre della cellulosa contenuta nelle cortecce di betulla, dà forma allo schema decorativo usato per il piano di un tavolo. La ricerca degli "schemi di colonizzazione" di questa specie di insetti si è basata sulle collezioni conservate nel Museo Svedese di Storia Naturale (in alto, a sinistra, e a destra), le stesse che studiò Linneo, istituite nel XVIII secolo.

The patterns of wedding chambers and tunnels for larvae excavated by a beetle (Scolytus ratzeburgi), which feeds on the cellulose in the bark of a birch tree, lends form to the decorative pattern on the tabletop. The search for the 'colonisation patterns' of this insect species is based on collections conserved in the Swedish Museum of Natural History, the same ones studied by Linnaeus that were set up in the 18th century.

Come un albero, il tavolo getta ombre sul piano del pavimento. L'intreccio di rami, come la trama di un tessuto, è stampato per creare la struttura discontinua del tavolo

The table casts shadows on the floor surface like a tree. The weave of the branches, like that of a fabric, is printed to create the discontinuous structure of the table

Design by Pressure

Il gruppo Front è un collettivo di quattro donne nato all'inizio del 2003, a Stoccolma. Anna Lindgren, Katja Pettersson, Sofia Lagerkvist e Charlotte von der Lancken, si sono incontrate a scuola, ad un master in industrial design, pur provenendo da formazioni diverse.
Il progetto "Design by" è il punto di partenza del loro lavoro: una ricerca utilizzata per mettere in discussione le convenzioni sul ruolo del designer quale autore che presiede al processo formale a favore di un punto di vista impersonale, in cui elementi casuali intervengono a decidere del risultato formale.
La ricerca "Design by animals" se assomiglia a una catalogazione – ingenua – di forme 'naturali' e spontanee, pare anche il tentativo di istituire un processo programmato di distruzione. Un tema che diventa esplicito quando è il cratere di un'esplosione a fare da modello per un volume che funziona da seduta, o quando la forma del vaso ingloba l'immagine della sua caduta per dare rappresentazione ad una funzione potenziale: quella di cadere e andare in frantumi. Se da un lato le autrici di Front si fanno da parte per non dominare il processo formale, dall'altra sembrano fare di tutto per affidare l'identità dell'oggetto alle sue parti mancanti. Mettere in mostra zone discontinue, buchi, cavità e fratture è forse un modo per mettere in discussione il progetto di oggetti compiaciuti e autoreferenziali, dove nulla può essere aggiunto o sottratto; oggetti che sembrano non volere entrare in contatto con l'ambiente circostante. Con lo stesso spirito Front si serve della modellazione tridimensionale (per mezzo di scanner 3D) e della trascrizione di frese a controllo numerico, per procedere nel rilevamento di "forme trovate" da trasferire poi nella realtà di oggetti d'uso.

The Front group is a collective of four women that was formed at the beginning of 2003 in Stockholm. Anna Lindgren, Katja Pettersson, Sofia Lagerkvist and Charlotte von der Lancken met while they were doing a Masters in industrial design even though they come from different training backgrounds. The "Design by" project marks the starting point of their work in which research is used to question the conventional role of the designer as the creator who presides over the formal process. Instead, they favour an impersonal stance in which random factors intervene to decide the formal result.
The "Design by animals" study is like a naive cataloguing of natural and spontaneous forms. It seems more like an attempt to institute a programmed process of destruction. The theme becomes explicit when the crater of an explosion is used as a model for a volume that will serve as a seat, or when the form of the vase incorporates the image of its fall to portray a potential function, i.e. that of falling and smashing to pieces.
Although the creators of Front step aside to avoid dominating the formal process, they seem to do their utmost to entrust the identity of the object to its missing parts. Displaying the discontinuous areas, the holes, cavities and fractures may be a way to question projects for congratulatory and self-referential objects where nothing can be added or subtracted. These are objects that seem unwilling to enter into contact with the surrounding environment. With the same spirit, Front uses 3D modelling (with a 3D scanner) and the transcriptions of numerical control milling machines to survey the "found forms" which are then transferred to the reality of everyday objects.

Snake Hanger

Carbon Fibre Vase

Una trama in filato di carbonio interferisce con la forma del vetro soffiato al suo interno

A carbon thread weave interferes with the blown glass form inside

Philippe Parreno
L'effetto Doppler

Non c'è dubbio che alcuni tra i primi ironici, anarchici padrini postmodernisti abbiano realizzato opere stupende; ma non si può passare il testimone da una generazione all'altra. Il problema è che quell'eredità è fatta di sarcasmo, cinismo, noia, sospetto per ogni autorità e per ogni vincolo; è fatta di una tremenda propensione ad infastidite diagnosi ironiche piuttosto che dell'ambizione a riscattare, e non solo di quella di giudicare ironicamente e ridicolizzare.
In un certo senso, l'ironia postmoderna ha saturato l'ambiente ancor prima di trasformarsi nella nostra autocoscienza.

Gli ultimissimi anni dell'era postmoderna ricordavano l'atmosfera di quando i genitori se ne vanno per il fine settimana, e si decide con la propria sorella di fare una festa. Si invitano tutti gli amici. Per un po' tutto è stupendo, libero, senza l'autorità parentale: "quando il gatto non c'è i topi ballano". Poi però il tempo passa e la festa diventa sempre più moscia, il fumo finisce, nessuno ha più una lira per la birra e tutto si fa inutile e vuoto. Così, si fanno le tre di notte e sul divano ci sono parecchie bruciature di sigaretta, e i padroni di casa siete voi, l'appartamento è il vostro.
A poco a poco si comincia a desiderare – anche se non lo si ammetterebbe mai – che i genitori tornino e rifacciano un po' di dannato ordine.
E naturalmente ci si sente a disagio a desiderare che tornino.
E allora?

C'è gente come Gagarin che si è legata dentro un bidone di latta per cercare di fare qualcosa che solo pochi cani avevano tentato prima – anzi, per la maggior parte erano morti. Girando intorno al pianeta alla velocità di 45.000 chilometri l'ora, Gagarin riferiva: "Sono un'aquila, vedo le nuvole, vedo tutto. È bello e sono entusiasta, molto entusiasta, molto entusiasta, molto entusiasta, proprio tanto entusiasta". In Kazakistan c'erano a riceverlo solo una mucca, una ragazzina e una vecchia, e fece una certa fatica per convincere un contadino di non essere una spia.

È facile farsi un'idea del sistema di navigazione sviluppato dai pipistrelli, dato che anche noi abbiamo un nostro sviluppatissimo senso di eco-locazione: la coscienza di noi stessi in rapporto con il mondo.
I pipistrelli vivono in un permanente controllo d'immagine. Emettono onde sonore e ascoltano attentamente l'eco che ne rimbalza. Il cervello del pipistrello elabora l'informazione per calcolare quanto è lontano un ostacolo.
I pipistrelli elaborano anche informazioni visive, dato che la loro vista è molto acuta.
Creano nel cervello un'immagine di eco-locazione analoga alle immagini basate sull'informazione visiva che noi creiamo nella nostra mente.
Usano l'eco-locazione congiuntamente alla visione, non in sua sostituzione.
Noi abbiamo in comune con i pipistrelli il timore che il mondo divenga trasparente e smetta di riflettere i nostri segnali. I nostri due mondi – entrambi - sono come schermi interconnessi.

Arrivai allo zoo di Edimburgo verso le due e un quarto del pomeriggio, che per caso era anche il momento della "Parata dei pinguini".
Mi piace visitare gli zoo; rappresentano in qualche modo l'inconscio di una città.
Ascoltai una voce impersonale annunciare dagli altoparlanti che le porte del Palazzo dei pinguini stavano per aprirsi.
Perciò mi affrettai per non perdermi la tragedia che veniva chiamata 'parata'. I guardiani aprirono le porte di un recinto in cui vivevano circa cento pinguini, che zampettarono fuori dalla gabbia in fila indiana. Mi esaltai.
Mi dicevo: "Sì! Stanno liberando i pinguini! Pinguini liberi! Pinguini liberi! Pinguini liberi!".
E poi capii che tutti e cento i pinguini stavano marciando in circolo per tornare in gabbia...
Che tragica delusione, che promessa tradita!

A un uomo di Suva, nelle isole Figi, è stato insegnato a comportarsi come un essere umano dopo essere stato allevato come un pollo.
Alla morte dei genitori, Sunjit Kumar venne affidato a suo nonno, che lo tenne chiuso in una stia da polli per parecchi anni della sua infanzia. Aveva scarsi contatti con gli umani e prese abitudini da uccello in gabbia. Più tardi, Kumar evase dalla stia e venne ricoverato nell'ospedale locale. Ma i medici non sapevano come curarlo, per cui lo isolarono. Passò così i successivi vent'anni, spesso legato al letto. Kumar, che oggi ha trentadue anni, ebbe una seconda occasione di vita quando la neozelandese Elizabeth Clayton, presidente del Suva Rotary Club, lo scoprì.
"Imitava i polli, ne aveva l'imprinting", osservò la Clayton. "Si appollaiava, becchettava il cibo e saltellava di qua e di là come un pollo. Teneva le mani come fossero ali ed emetteva un verso simile al richiamo delle galline, cosa che fa tuttora".
Elizabeth Clayton si assunse l'onere di occuparsi di Kumar.
A quanto viene riferito Kumar ha fatto "notevoli progressi", imparando a camminare e a parlare come un uomo.

Nelle ultime poche settimane oltre trenta pellicani bruni sono stati trovati schiacciati sulle strade dell'Arizona.
Questi animali a rischio hanno scambiato per corsi d'acqua i miraggi formati dal calore dell'asfalto. Stavano cercando di atterrare sull'asfalto scambiandolo per acqua; e si sono uccisi.

Una sostanza chimica che altera i centri cerebrali del linguaggio. Tutto ciò che uno legge gli appare reale: "Sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee sono come Bruce Lee".

Immaginiamo di poterci muovere nel tempo come ci muoviamo nello spazio. Di poter fermare il tempo, o girargli intorno, o spostarci in su e in giù. Se ne fossimo capaci, secondo voi, non saremmo già tornati indietro? Non vedremmo noi stessi dappertutto, in viaggio attraverso il passato?
Magari già lo facciamo. Magari siamo già stati qui, irriconoscibili a noi stessi. Lo spazio ha tre dimensioni. Quante ne ha il tempo? Che aspetto avranno gli uomini quando avranno imparato a muoversi liberamente nello spazio e nel tempo? Mi viene in mente una teoria di cui ho sentito parlare: futuro vuol dire sparare frammenti di se stessi nel passato. Parecchie cose provenienti dal futuro colpiscono continuamente il presente: tra poco non saremo più capaci di distinguerle.

Ho avuto una corrispondenza via email con qualcuno di estremamente inconsueto, George.

The Doppler Effect

There is no question that the early ironic anarchist/postmodernist grandfathers did some magnificent work, but you can't pass the baton from one generation to the next. That's because of what has been passed down: sarcasm, cynicism, boredom, suspicion of all authority, suspicion of all constraints and a terrible penchant for ironic diagnosis of unpleasantness instead of an ambition not just to diagnose and ridicule but to redeem. Postmodern irony filled our environment before it transmuted itself into our self-consciousness.

The last few years of the postmodern era were like the way you feel when your parents go away for the weekend, and you decide with your sister to throw a party. You invite all your friends over. For a while it's just a great, free, no parental authority, when-the-cat's-away-the-mice-will-play kind of moment. But then time passes and the party gets louder and louder, and you run out of drugs, and nobody's got any money for beer, and things get broken and spilled. Suddenly it's 3:00 am and the couch has several burn holes, you're the host and it's your apartment. You gradually start wishing – but you won't admit it – that your parents would come back and restore some fucking order. Of course, you're uneasy wishing they'd come back. So what's going on?

People like Gagarin strapped himself into a tin can to attempt something only a few dogs had tried before and most of those dogs had died. While orbiting the planet at a speed of 28,000 kph, he reported back, "I am an eagle, I can see the clouds, I can see everything. It's beautiful and I am feeling great, very great, really, really great." Only a cow, a little girl and an old woman greeted him in Kazakhstan, and he had to convince a farmer that he was not a spy.

It's easy to imagine the navigation system bats have developed since we have our own highly developed sense of echolocationæthe consciousness of our self in relation to the world. Bats live with permanent image feedback. They emit sound waves and listen carefully for the echoes that bounce back. The bat's brain processes the information to calculate how far away an obstacle is. Bats also process visual information and their vision is actually quite acute. They form an echolocation image in their heads like the images we form in our heads based on visual information. They use echolocation together with their vision, not instead of it. We share with bats a fear that the world will become transparent and cease to reflect our signals. Both our worlds are an interlaced display.

I arrived at the Edinburgh Zoo around 2:15 pm which just happened to also be Penguin Parade Time. I like to visit zoos; they seem to represent a city's unconscious. I listened to a casual voice over the loudspeaker announcing that the Penguin Palace doors would soon be opening. So I ran in order not to miss this tragedy that they referred to as a parade. The guards opened the doors of an enclosure where 100 penguins live and they waddled out of their cage in a single file line.
I became very excited. I said to myself, "Yeah! They're liberating the penguins! Free the penguins! Free the penguins! Free the penguins!" And then I realised that all 100 penguins were walking in a loop right back toward their cage. What a tragic deception, what a broken promise.

A man in Suva, Fiji is being taught to act human after being raised as a chicken. After his parents died, Sunjit Kumar was handed over to his grandfather who locked him in a chicken coop for several years as a young boy. Having little contact with humans, Kumar picked up the habits of the caged birds. Eventually he escaped from the chicken coop and was taken to a local hospital. But the staff did not know how to treat him, so they confined him. He spent the next 20 years there, often tied to his bed. Kumar, who is now 32, finally got a second chance at life when Elizabeth Clayton, a native New Zealander and president of the Suva Rotary Club discovered him. "He had imitated or imprinted with the chicken," Clayton said. "He was perching, he was picking at his food, and he was hopping around like a chicken. He'd keep his hands in a chicken-like fashion, and he'd make a noise, which was like the calling of a chicken, which he still does." Clayton took over Kumar's care. He has reportedly made "remarkable progress", learning to walk and speak like a human.

In the last few weeks' more than 30 brown pelicans have been found badly injured on the streets of Arizona. These endangered animals mistook the mirages formed by hot asphalt for rivers. They were trying to land on the asphalt as if it were water and killing themselves.

A drug that affects the language processing centre in the brain makes whatever you read become real to you: "I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee I am cool as Bruce Lee."

Imagine we could move in time the way we can move in space. If we could stop time, or turn around, or go sideways up and down in time. If we could do that, you say, wouldn't we have returned already? Wouldn't we see ourselves everywhere, travelling through the past? Perhaps we already do. Perhaps we've been here all along, unrecognisable to ourselves. Space has three dimensions. How many does time have? What will humans look like once they've learned to move freely in space and time? It makes me think of a theory I once overheardæthe future is firing bits of itself into the past.
More things from the future impact with the present all the time. Soon you won't be able to tell them apart.

George, I've been corresponding via email with some very unusual people.

Philippe Parreno
Nato nel 1964 a Orano, Algeria, vive e lavora a Parigi. Dopo la laurea in matematica, ha studiato all'École des Beaux Arts di Grenoble e ha iniziato a esporre i propri lavori a partire dagli anni Novanta. L'opera di Parreno indaga la natura dell'immagine e i modi di esporla. Alcuni anni fa, insieme a Pierre Huyghe, ha acquisito i diritti di AnnLee, un personaggio a basso costo dei fumetti manga, che ha innescato un progetto triennale in cui veniva chiesto a diversi artisti di adottare il personaggio e di infondergli vita (*No Ghost Just a Shell*, Kunsthalle di Zurigo, 2002; Institute of Visual Culture di Cambridge, 2002; Van Abbemuseum di Eindhoven, 2003). Nel mese di luglio 2004, il suo ultimo film, *The Boy From Mars*, è stato proiettato e discusso nella Electric Cinema, una sala cinematografica abbandonata in Polonia. Recentemente Parreno ha pubblicato *The Boy From Mars* (CCA Kitakyushu, Giappone) e *Suicide in Vermilion Sands* (Verlag der Buchhandlung Walter König). Il suo lavoro è attualmente esposto alla Schirn Kunsthalle di Francoforte, al 21st Century Museum di Kanazawa (Giappone), alla Kunsthalle di Malmö e alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera.

Philippe Parreno
Born in 1964 in Oran, Algeria, Parreno lives and works in Paris. After completing his degree in mathematics, he studied at the Art School in Grenoble and started exhibiting his work at the beginning of the 1990s. Parreno's work revolves around the interrogation of the nature of an image as well as the modes of its exhibition. A few years ago, together with Pierre Huyghe, he acquired the rights of a low cost manga character called AnnLee that triggered a three-year project in which several artists were asked to adopt and breathe life into the character (*No Ghost Just a Shell*, Kunsthalle Zürich, 2002; Institute of Visual Culture, Cambridge, 2002; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2003).
There was a screening in July of his latest film *The Boy From Mars* in the Electric Cinema, an abandoned movie theatre in Poland. Parreno recently published *The Boy From Mars* (CCA Kitakyushu, Japan) and *Suicide in Vermilion Sands* (Verlag der Buchhandlung Walter König). His work can currently be seen in exhibitions at the Schirn Kunsthalle Frankfurt; the 21st Century Museum, Kanazawa, Japan; the Malmö Kunsthalle; and the Haus der Kunst Munich.

Art Experience Venice

In queste pagine presentiamo i risultati dei due primi workshop promossi da Domus Academy: "No Vitrines, No Museums, No Artists. Just A Lot of People" (18–23 maggio 2004), a cura di Maurizio Bortolotti, con la partecipazione degli artisti Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Maurizio Nannucci e Philippe Parreno, del critico e curatore Daniel Birnbaum e del filosofo Richard Shusterman; "The Listening Eye" (17–20 giugno 2004), a cura di Antonio Somaini, con la partecipazione dell'artista Christian Marclay, della storica dell'arte Marcella Lista e del musicologo Peter Szendy.

Il ciclo di workshop "Art Experience" intende discutere e realizzare eventi su alcuni temi di grande rilevanza, presenti nella cultura visiva contemporanea, partendo dall'opera di un artista chiamato a dirigere un laboratorio aperto a un numero ristretto di partecipanti. Con il contributo interdisciplinare di alcuni lecturer *invitati ad affiancare l'artista – e con la disponibilità di quest'ultimo a progettare, di volta in volta, una inedita forma di interazione con i partecipanti – si crea così un'esperienza capace di oltrepassare le forme di contemplazione passiva, nelle quali, spesso, veniamo relegati come spettatori.*

The articles on the following pages describe the subjects addressed in the first two workshops curated by Domus Academy: "No Vitrines, No Museums, No Artists. Just A Lot of People" (May 18–23 2004), organised by Maurizio Bortolotti with the participation of the artists Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Maurizio Nannucci and Philippe Parreno, the critic and curator Daniel Birnbaum and the philosopher Richard Shusterman; "The Listening Eye" (June 17–20 2004), organised by Antonio Somaini with the participation of the artist Christian Marclay, the art historian Marcella Lista and the musicologist Peter Szendy.

The "Art Experience" workshops aim to create opportunities for reflection and exchange during a discussion on a subject of great importance to today's visual culture prompted by the work of the artist asked to hold the workshop, which is open to a limited number of participants. The interdisciplinary contribution of lecturers invited to flank the artist, and the latter's willingness to create a new form of interaction each time with the participants, creates an experience that can take us beyond the passive contemplation to which we, as spectators, are often relegated.

I workshop, ideati e organizzati da Domus Academy e promossi insieme a Bondardo Comunicazione, si sono svolti presso il Telecom Italia Future Centre di Venezia. Si sono conclusi con due eventi aperti al pubblico, prodotti da Domus Academy insieme a Progetto Italia di Telecom Italia. Ad entrambi hanno collaborato Laura Garbarino e Diana Marrone, rispettivamente in qualità di tutor e di coordinatrice

Conceived and organised by Domus Academy and promoted in conjunction with Bondardo Comunicazione, the workshops were held at the Telecom Italia Future Centre in Venice and finished with two events open to the public, produced by Domus Academy with Telecom Italia's Progetto Italia. Laura Garbarino and Diana Marrone collaborated on both as tutor and co-ordinator respectively

L'opera d'arte come spazio della relazione e il problema della rappresentazione visiva del suono nei due seminari veneziani con Rirkrit Tiravanija e Christian Marclay

The work of art as a space for relationships and the problem of visually representing sound as seen in the two Venetian workshops with Rirkrit Tiravanija and Christian Marclay

"No Vitrines, No Museums, No Artists: Just A Lot of People"
Workshop con/with Rirkrit Tiravanija

Testo di/Text by Maurizio Bortolotti

Il seminario di Rirkrit Tiravanija è stato centrato sulla creazione di un'esperienza artistica, coadiuvata dagli altri artisti invitati – Pierre Huyghe, Maurizio Nannucci e Philippe Parreno – ma anche dal filosofo Richard Shusterman, che ha proposto una sua interpretazione dell'idea di 'esperienza', approfondendo il concetto di *Somaesthetics*, un'area di studi che si colloca all'incrocio tra il 'somatico' e l''estetico': "Esplorando e raffinando la nostra esperienza corporea possiamo ottenere nel comportamento (...) un miglior controllo della concreta applicazione della volontà".

Tiravanija ha creato una sequenza di situazioni, mettendo i partecipanti nelle condizioni di compiere un'esperienza. La riflessione che ne è emersa è che l''esperienza' non può passare o essere determinata dalle istituzioni dell'arte, ma può avvenire solo a partire dai rapporti che si producono spontaneamente tra le persone: rapporti 'liberi' che si costituiscono in un tempo 'libero'. Le condizioni a contorno sono date anche dalla scelta del luogo del seminario – Venezia, con la sua immagine ridondante di città turistica – mentre nel lavoro di Tiravanija l'esperienza artistica nasce come spazio di normalità rispetto a ogni forma di spettacolarizzazione. Perciò compiere un percorso a piedi dentro la città è un primo modo per produrre rapporti, vivendone i sestrieri meno conosciuti, senza incrociare quelli frequentati dal turismo. Una seconda situazione è stata determinata

dal viaggio nella laguna a bordo di un battello, che ha attraccato alle isole di Sant'Erasmo e di Sant'Andrea. Fino all'approdo finale al Lido, dove sulla spiaggia si è assistito all'incendio della scritta situazionista *Ne Travaillez Jamais*, che costituisce il punto di arrivo dell'intero seminario. Il consumarsi della scritta fornisce la chiara consapevolezza della condizione di "tempo libero", condizione che si è andata realizzando nelle situazioni precedenti, e la sua relazione significativa con l'arte. L'ultima situazione si è prodotta a casa di Tiravanija, dove ognuno ha cucinato un piatto di suo gradimento, intersecando l'arte con i piaceri conviviali. In questa prospettiva l'arte diviene una forma di azione che si pone al di fuori dei suoi stessi confini: in una posizione liminare, nella quale la nozione stessa di esperienza artistica è messa in gioco.

Non a caso, il critico Daniel Birnbaum ha dato una lettura del lavoro di Tiravanija, paragonandolo "al tentativo operato da Ludwig Wittgenstein di ritornare da un livello di astrazione metafisica al livello del linguaggio ordinario e della prassi concreta" e sostenendo che, in modo analogo, l'artista produce situazioni ordinarie all'interno degli spazi ufficiali della galleria e del museo.

Rirkrit Tiravanija's seminar was devoted to the subject he proposed – "No Vitrines, No Museums, No Artists. Just A Lot of People" – and focused on the creation of an art experience guided by him with the support of the other artists invited, Pierre Huyghe, Maurizio Nannucci and Philippe Parreno.

The philosopher Richard Shusterman offered his interpretation of the idea of 'experience'. He dealt with the concept of 'Somaesthetics', a study area that lies at the crossroads between the 'soma' and the 'aesthetic', and explaining the practical implications: "By exploring and refining our bodily experience, we can gain (...) a better mastery of the will's concrete application in behaviour."

Tiravanija created a series of situations that placed the participants in a position to have an experience. The consideration that emerged was that the 'experience' can only pass through or be determined by art institutions when prompted by the relationships formed spontaneously between people. As a result they must be 'free' relationships created in 'free' time. The surrounding conditions also stem from the choice of location for the seminar – Venice, with its reinforced image as a tourist city – whereas in Tiravanija's work the artistic experience emerges as a normal space opposed to all forms of the spectacular. Therefore, taking a walk through the city is an initial way of forming relationships, experiencing its lesser-known quarters without crossing those used by tourists.

A second situation was created on a boat trip in the lagoon, which docked at the islands of Sant'Erasmo and Sant'Andrea. The last stop was at the Lido where, on the beach, they witnessed the fire of the situational written work *Ne Travaillez Jamais*, which marked the conclusion of the whole seminar. The burning of the writing provided a clear awareness of the condition of "free time", a condition that was created in the previous situations, and its significant relationship with art.

The last situation was produced in Tiravanija's home, where everyone cooked a favourite dish, mixing art with convivial pleasures. In this perspective, art becomes a form of action that is placed outside its own boundaries: in a threshold position in which the very notion of artistic experience is called into play.

The critic Daniel Birnbaum gave a reading of Tiravanija's work, comparing it to "Ludwig Wittgenstein's attempt to return from a Metaphysical level of abstraction to a level of ordinary language and practice," and arguing that, similarly, the artist produces ordinary situations within official gallery and museum spaces.

Maurizio Bortolotti

Pagine precedenti: Tiravanija guida i partecipanti del suo seminario nella scoperta di una Venezia poco toccata dal turismo di massa. Fuori dalle istituzioni ufficiali, provoca così una serie di esperienze collettive, una sequenza che culmina nell'incendio, sulla spiaggia del Lido, della scritta *Ne Travaillez Jamais* e nella preparazione partecipata di un pranzo. Amalgamando piacevolmente arte e gastronomia

Previous pages: Tiravanija leads the participants of his seminar through an exploration of a Venice removed from the flows of mass tourism. Outside official institutions, the artist prompts a series of collective experiences, which culminate in the burning of the written work *Ne Travaillez Jamais* on the Lido beach and the joint preparation of a meal. A pleasant mix of art and gastronomy

"The Listening Eye"
Workshop con/with Christian Marclay

Testo di/Text by Antonio Somaini

"The Listening Eye", l'occhio in ascolto. Un occhio alla ricerca di suoni là dove c'è solo silenzio e assenza, o dove il suono è soltanto virtuale in quanto imbalsamato, sepolto, e può essere riscattato soltanto attraverso l'immaginazione: nei solchi di un disco in vinile, nella custodia vuota di uno strumento musicale, nel disperato gesticolare di un attore sordomuto che cerca di raccontarci un concerto che non ha mai sentito.

Il problema di una possibile rappresentazione visiva del suono è da sempre al centro della ricerca di Christian Marclay, la cui opera ci mette di fronte a una vera e propria ricognizione a 360 gradi dell'universo sonoro: concerti, performance, ma anche fotografie, sculture, video, dispositivi di varia natura elaborati nel tentativo di registrare e rappresentare le molteplici intersezioni, intenzionali o aleatorie, del visivo e dell'acustico. Lungo questo percorso, protagonista assoluto è il disco in vinile, un tempo onnipresente, oggi ridotto quasi a oggetto di antiquariato. Un oggetto che Marclay descrive con parole che richiamano quelle che, dopo Bazin e Barthes, siamo soliti associare all'immagine fotografica: "Io associo i dischi con la morte. Una registrazione è sempre qualcosa che appartiene al passato. Il tempo vi è come imbalsamato" ("I associate records with death. A recording is always of the past. Time is embalmed in it").

L'incisione del suono nei solchi del disco in vinile, nei quali esso resta sepolto senza l'intervento del giradischi, diventa così l'emblema dell'intrinseco fallimento al quale va incontro ogni tentativo di visualizzare il suono. E, al tempo stesso, del fascino di questo fallimento, che ci invita a sfidare il fatto che ogni rappresentazione del suono è in fondo la rappresentazione di un'assenza, come ci dice sempre Marclay. Il suono visto è destinato a rimanere un suono 'segreto', indecifrabile. Eppure, come sottolinea Peter Szendy, la dimensione del segreto non sembra potersi conciliare con la natura diffusa, pervasiva, 'indiscreta' del suono. Nel suono siamo immersi, irretiti, senza via d'uscita. Di qui il continuo tentativo di individuarlo, localizzarlo, visualizzarlo, armonizzarlo in qualche modo con i contenuti della nostra esperienza visiva.

Un tentativo che riaffiora costantemente nella storia dell'arte e della musica del Novecento. Dal sistema sinestetico di corrispondenze tra suoni e colori proposto dal *clavier à lumières* di Skrjabin alle speculazioni sulla musicalità della forma in Kandinskÿ, dalle ricerche sulla visualizzazione del suono di Oskar Fischinger alle collaborazioni tra Merce Cunningham e John Cage, la storia non fa che riproporci diversi tentativi di superare quell'intrinseca 'asincronia' che – come afferma ancora Peter Szendy – caratterizza il rapporto tra suono e immagine. Ma è proprio negli intervalli prodotti da questa asincronia che si situano le ricerche più interessanti, quelle in grado di farci ripensare ogni rigida opposizione tra ascolto e visione in direzione di un vedere, che non è più sinonimo di distanza e istantaneità, ma che cerca di far propria la dimensione passiva, immersiva e sequenziale dell'ascolto.

In alto: alcuni fotogrammi tratti dai video *Video Quartet* (2002) e *Mixed Reviews* (1999-2001).
In basso: Marcel Duchamp, *A bruit secret*, 1916

Top: frames from the videos *Video Quartet* (2002) and *Mixed Reviews* (1999-2001).
Bottom: Marcel Duchamp, *A bruit secret*, 1916

"The Listening Eye". An eye in search of sounds where only silence or absence exists, or where the sound is only virtual because it is embalmed and buried, and can only be redeemed via the imagination: in the grooves of a vinyl record, in the empty case of a musical instrument, in the desperate gesticulations of a deaf-and-dumb actor trying to describe a concert he has never heard.

The problem of the possible visual representation of sound has always been central to Christian Marclay's research and his work offers us a 360° reconnaissance of the sound universe. Concerts, performances, as well as photographs, sculptures, videos and other devices are developed in an attempt to record and represent the many crossing points – intentional and uncertain – of the visual and the acoustic. The protagonist along the way is the vinyl record, once omnipresent but now almost reduced to an antique. Marclay describes this object to us with words that recall those that, after Bazin and Barthes, we are accustomed to associating with photographs: "I associate records with death. A recording is always of the past. Time is embalmed in it."

Recording the sound in the grooves of a vinyl record, where without the intervention of a record player it remains buried, becomes symbolic of the intrinsic failure encountered by all attempts to visualise sound. At the same time, there is a fascination with this failure inviting us to challenge the fact that every representation of sound is, in essence, the representation of an absence, as Marclay is always telling us. The sound seen is destined to remain a 'secret', indecipherable sound. Yet, as stressed by Peter Szendy, the secret dimension does not seem reconcilable with the diffuse, pervasive, 'indiscreet' nature of sound. We are immersed in sound, trapped, with no means of escape. Hence the constant attempts to identify it, locate it, visualise it and somehow blend it with the contents of our visual experience.

These attempts were always resurfacing in the history of 20th-century art and music. From the synaesthesic system of corresponding colours and sounds proposed by Skrjabin's *clavier à lumières* to Kandinskÿ's speculation on the musicality of form, from Oskar Fischinger's research into the visualisation of sound to the collaboration between Merce Cunningham and John Cage – history has done nothing but propose various attempts to overcome that intrinsic "asynchronism", as again asserted by Peter Szendy who characterises the sound-image relationship. It is, however, in the very intervals produced by this asynchronism that the most interesting research lies. That which is capable of making us rethink all the rigid differences between listening and vision and move towards a seeing that is no longer synonymous with distance and immediacy but seeks to make the passive, immersing and sequential dimension of listening its own.

Antonio Somaini

Dall'alto in basso/Top to bottom:
Christian Marclay, *Empty Cases* (1998); *Door* (1988); *Secret* (1988)

Per gentile concessione/Courtesy Christian Marclay: Paula Cooper Gallery, New York

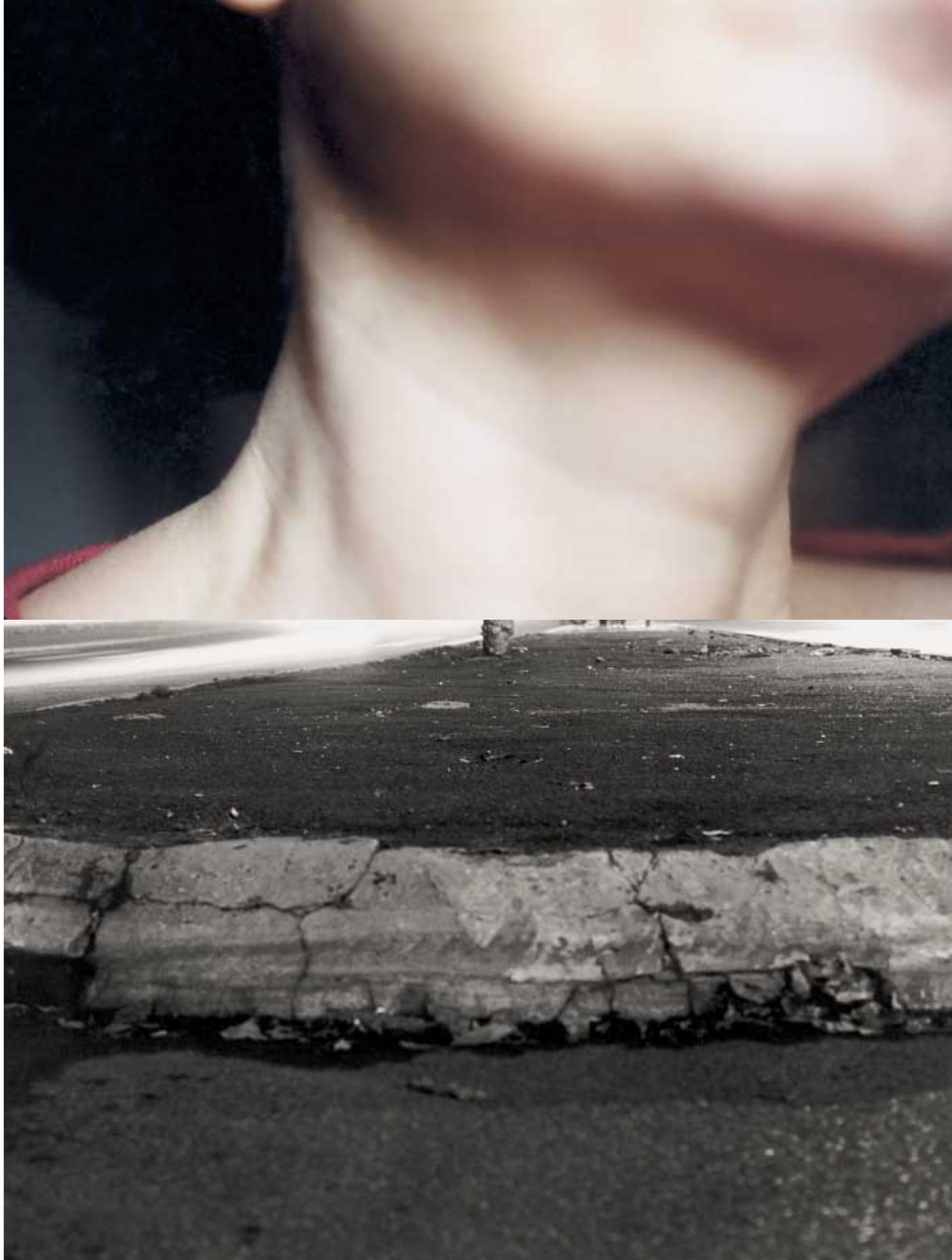
“In occasione dell'uscita del suo libro *Primo campo*, Marina Ballo Charmet ha scelto di presentare per *Domus* alcune fotografie tratte da quest'ultimo progetto – che ha come soggetto il volto e i suoi margini (e richiama il primo campo visivo del bambino molto piccolo) – insieme ad alcuni scatti di *Con la coda dell'occhio* (1993-1994), una ricerca sulla percezione distratta della città e dei suoi margini. I due gruppi di immagini, sostiene l'autrice, "si riferiscono anche, e soprattutto, al margine della percezione cosciente. Si tratta della percezione disattenta, non intenzionale, senza direzione, non razionale. Riguarda ciò che è al margine della mente: il vedere periferico. L'attenzione fluttuante che permette di intercettare le inflessioni, le pause che, al di là della loro apparente banalità, organizzano il significato. Nel lavoro *Con la coda dell'occhio* e in *Primo campo*, i marciapiedi, i frammenti dell'urbano e quelli della presenza dell'altro sono tutte immagini residue di una percezione istituzionale codificata. Si tratta di cose minime: il quotidiano che vediamo di sfuggita, il sempre-visto, marginale, ben conosciuto ma latente, lasciato cadere dalla mente perché non centrale, rimosso dalla prepotenza della cultura, e qui messo al centro, tolto allo stato di abitudine e posto in primo piano".
Oltre che con la fotografia e il video, l'autrice lavora come psicoterapeuta di bambini in un servizio psicologico pubblico della periferia nord di Milano. Non a caso, Marina Ballo Charmet osserva come "lo sguardo girovago della visione periferica sulla città (a fuoco e fuori fuoco) presente in *Con la coda dell'occhio* sia molto simile allo sguardo del 'primo campo' visivo del bambino, che sta in braccio e non vede il tutto – il volto – ma vede immensa una parte, quasi tattile e olfattiva; immagini che appartengono non al codice comune ma rimandano ad esperienze che precedono i linguaggi".
Come ha notato il critico e curatore Jean-François Chevrier nella sua introduzione al libro *Primo Campo* (in uscita in settembre presso l'editore francese Le point du Jour), "... Qui il fuori-campo della fotografia entra nel campo fotografico, così come la visione 'periferica' entra nel campo principale della visione ... Grazie al gioco interattivo – e non si tratta di una metafora – tra la realtà del fuori campo fotografico e della profondità, Marina Ballo Charmet sposta e amplia il *luogo*, il *topos* retorico del viso-paesaggio fotografato in primo piano".”

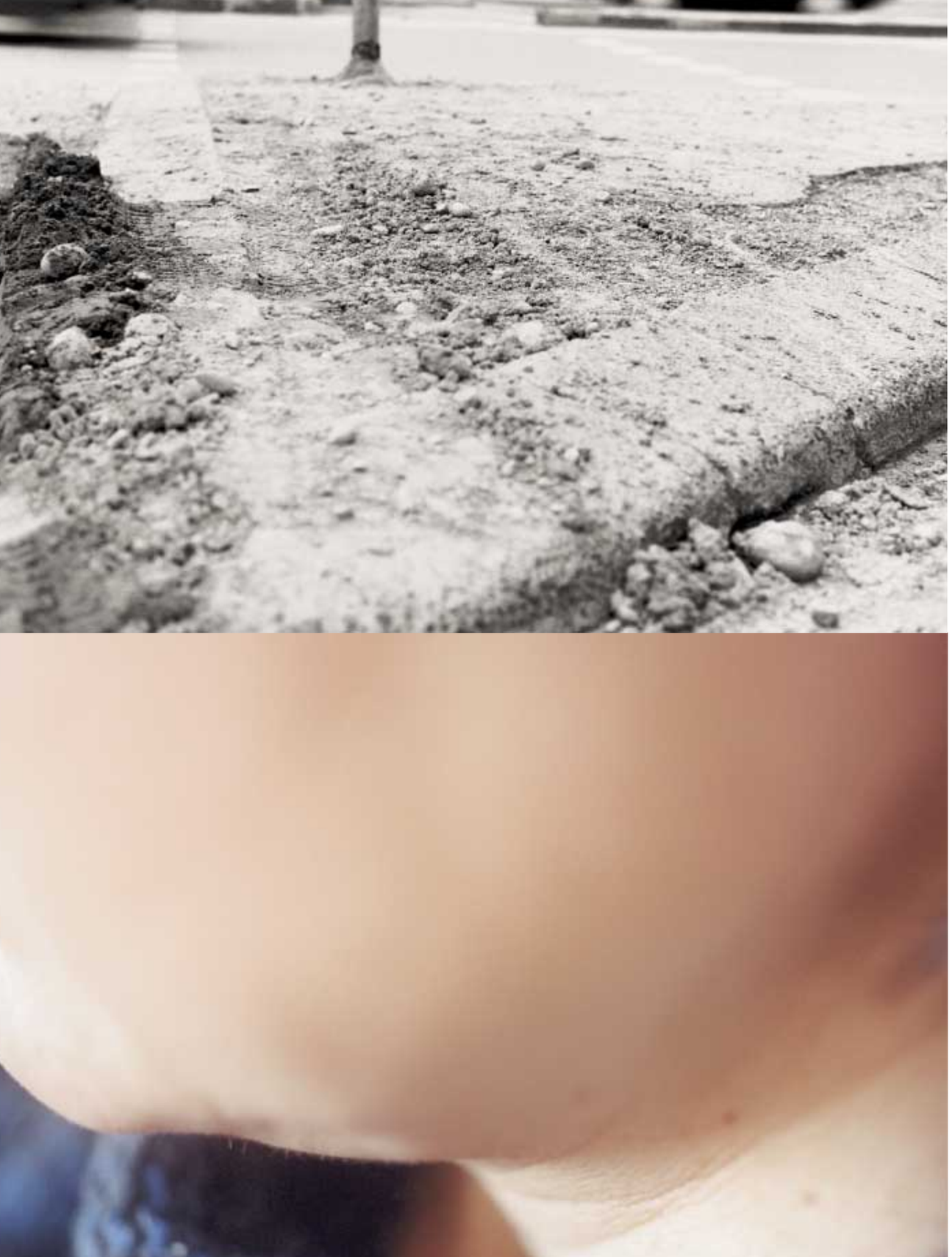
Il progetto *Primo campo* sarà in mostra ad Anversa alla Mudima 3 galerie – Gianluca Ranzi. Altri progetti in corso sono un lavoro video-fotografico in un reparto dell'Ospedale Sant'Agostino di Modena per "Linea di confine" e un lavoro fotografico sul "Poco dopo", inteso come il momento della chiusura di un grande mercato territoriale di Milano. Tra le principali mostre personali: Spazio Viafarini, Studio Giò Marconi (Milano 1998), Céntre National de la Photographie (Parigi 1999). Ha partecipato alla 27ª Biennale d'Arte di Venezia (progetto Venezia-Marghera 1997).

Primo campo – Con la coda dell'occhio **Marina Ballo Charmet**

“To coincide with the publication of her book *Primo campo*, Marina Ballo Charmet presents for *Domus* a selection of photographs from her latest project, which deals with the face and its limits (recalling what a small child first sees), together with earlier photos (1993-1994) from *Con la coda dell'occhio* concerning the city and its limits. The author presents the two works here together because, as she observes, "They refer also, and above all, to the limits of conscious perception. They deal with a perception that is inattentive, unintentional, without direction and not rational. They regard that which is on the edge of the mind, peripheral vision. Fluctuating attention allows the interception of inflexions, pauses that beyond their apparent banality organise meaning. In *Con la coda dell'occhio* and in *Primo campo*, pavements and fragments of the city and the presence of the other are all residual images of a codified institutional perception. They are small things that we see fleetingly, the things we see all the time, marginal, well known but latent, left to fall by the mind because they are not central, removed by the overbearing nature of culture. Here they are placed at the centre, taken from the state of the habitual and placed in the foreground."
As well as working with photography and video, the author also works as a child psychotherapist in a public psychology department on the outskirts of Milan and her photographic and video projects are often inspired by her psychoanalytical training. Marina Ballo Charmet points out that "The wandering gaze of peripheral vision onto the city (in and out of focus) present in *Con la coda dell'occhio* is very similar to what is first seen (the 'primocampo') by a baby held in arms who does not see the whole face but sees an oversize part, almost tactile and olfactory; images that belong not to a common code but that relate to experiences that precede language."
As the critic and curator Jean-François Chevrier noted in the introduction to the *Primo campo* book (to be published by French publisher Le point du Jour) "What we have here is the off-camera coming on-camera, in the way 'peripheral' vision enters the main 'visual field' ... Thanks to the interplay – and this is not only a metaphor – between off-camera reality and depth, Marina Ballo Charmet shifts and broadens the *locus*, the rhetorical *topos* of the face-as-landscape photographed in close-up."”

The project *Primo campo* will be on show in Antwerp at the Mudima 3 galerie - Gianluca Ranzi. Other projects underway include a video and photographic piece in a ward at the Sant'Agostino hospital in Modena for "Linea di confine" and a photographic essay on "Poco dopo", referring to the moment when a large market closes in Milan. Major personal exhibitions include those at Spazio Viafarini, Studio Giò Marconi (Milan, 1998), Céntre National de la Photographie (Paris, 1999). She also participated in the 27th Art Biennale in Venice (Venezia-Marghera project, 1997).



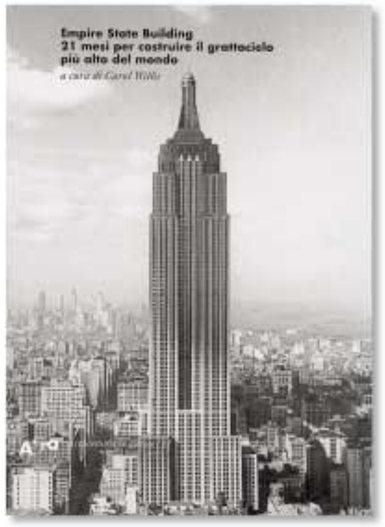


Settembre September
Post-it
09

Libri/Books

Il simbolo di New York
The symbol of New York

Empire State Building
21 mesi per costruire il grattacielo più alto del mondo
A cura di Carol Willis
Electa, Milano 2004 (pp. 232, € 35,00)



Le Corbusier usa il diario del suo primo viaggio americano per dare vigore, attraverso il confronto diretto con la realtà del Nuovo Mondo, alla stagione di ricerca teorica avviata nei primi anni Venti. Il libro *Quand les Cathédrales étaient blanches*, pubblicato nel 1937 con il significativo sottotitolo *Voyage au pays des timides*, contiene infatti la conferma "sul campo" delle tesi espresse dallo stesso Le Corbusier su "L'Esprit Nouveau" e in *Vers une Architecture*. "Écoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les architectes américains": con questa provocazione il giovane architetto svizzero-francese aveva scosso la cultura architettonica internazionale nel 1923. A quasi quindici anni di distanza e da una posizione di rilievo in campo professionale, il maestro, in visita in America per esporre il progetto della Ville radieuse, critica gli architetti perché progettano grattacieli "troppo piccoli" ed esalta, dopo una visita alle officine della Ford Motor Company a Detroit, il "montaggio delle automobili alla catena", cioè la rivoluzione tecnologica e organizzativa che aveva reso mitici – non solo ai suoi occhi – gli ingegneri americani. Tra le note polemiche rivolte da Le Corbusier ai grattacieli di New York, ne troviamo una dedicata alle "entrate funeree dell'Empire State Building (il grattacielo più alto, poi detronizzato dal Rockefeller Center) … Quel nero delle pietre levigate, quei muri rivestiti di scure lastre lucenti…". Parlare dello "spirito funereo" dell'Empire State Building rientrava nella critica corbusieriana a quegli edifici altissimi "di pietra e non di vetro", quindi inadatti, nonostante le sbalorditive dimensioni, a rappresentare la "società della macchina". Ma, ci chiediamo a posteriori: non è dalla sua terrazza panoramica che tutti gli altri grattacieli di Manhattan sembrano "troppo piccoli"? Se, poi, Le Corbusier avesse conosciuto la velocità con cui è stato portato a termine nel 1931 l'Empire State Building, grazie alla efficientissima organizzazione del suo cantiere, forse avrebbe trovato un motivo in più per soffermarsi sulla contraddizione estetica – tipicamente americana – dei prodotti della catena di montaggio.
La costruzione dell'Empire State Building, il grattacielo simbolo di New York (oggi più che mai), è un'impresa senza precedenti e il suo racconto contiene pagine di grande interesse. Carol Willis, direttrice dello Skyscraper Museum di New York, ha curato un libro su questa vicenda che potrebbe aprire un capitolo nuovo nella storia dell'architettura del Novecento.
L'occasione che ha dato avvio a questa ricerca l'ha fornita il ritrovamento di un documento dattiloscritto, intitolato *Notes on Construction of Empire State Building*, compilato dagli uffici dell'impresa Starret Brothers and Enken, i costruttori del grattacielo progettato dagli architetti Richmond H. Shreve, William F. Lamb e Arthur Loomis Harmon (firme di provata esperienza in questo settore, divenuti soci nel 1929).
In realtà gli architetti sono relegati in un ruolo marginale nella narrazione di questa avventura. L'Empire, come ha scritto Winston Weisman nel saggio (A New View of Skyscraper History) contenuto nel pionieristico volume *The Rise of an American Architecture* (edito nel 1970), fu un fallimento sia dal punto di vista dell'investimento immobiliare (meritò il soprannome di 'Empty' State Building), che da quello estetico (il suo sottile coronamento a punta è difficilmente percepibile dal basso).
La storia dell'edificio, costruito sul sito dell'Hotel Waldorf-Astoria, è quella dei suoi record: 102 piani (in realtà 85 più i 17 virtuali della torre per l'ormeggio dei dirigibili), 376 metri circa d'altezza, 190.000 metri quadrati di superfici da affittare, oltre a 6.400 finestre, 67 ascensori etc. Ma il record più stupefacente è la velocità con cui il grattacielo è stato realizzato: dal primo contratto firmato con gli architetti nel settembre 1929 alla festa di inaugurazione del 1° maggio 1931 trascorrono appena venti mesi. "Un piano al giorno": così era scandito l'impressionante ritmo dei tempi di realizzazione. Le *Notes on Construction of Empire State Building*, riprodotte in questo libro di Carol Willis, con il loro originale apparato illustrativo composto da fotografie del cantiere, sapientemente commentate dall'ingegner Donald Friedman (autore anche di un saggio sugli aspetti tecnici), sono un documento eccezionale sull'organizzazione del lavoro di costruzione del grattacielo. La loro lettura non è però rivolta solo agli specialisti. La precisa annotazione dei dati, dell'organigramma e dei tempi di lavorazione, dei macchinari e dei materiali utilizzati, delle modalità di controllo e pagamento degli operai diventano, nella scrittura dell'anonimo compilatore delle Notes, una coinvolgente narrazione che, oltre a spiegare con una prosa asciutta e senza eccessi retorici la scientifica complessità di questa catena di montaggio edilizia (dallo scheletro d'acciaio ai paramenti in pietra calcarea, dagli impianti ai sistemi di sicurezza), non manca di onorare la memoria delle sette persone (sei operai e un passante) che hanno perso la vita "a causa di incidenti dovuti ai normali rischi delle costruzioni moderne e certamente non, come si è sostenuto, a causa di un'indifferenza e di una negligenza prive di qualsiasi senso di umanità". La conclusione, poi, sembra voler trovare una morale alla rappresentazione delle meraviglie della tecnica messa in atto con lo spettacolo della costruzione: "Questo grande edificio ora si eleva come un simbolo maestoso dell'intraprendenza e dell'efficienza della nostra epoca, costituendo un tributo silenzioso a chi ne ha promosso la costruzione, ai finanziatori, agli architetti, agli ingegneri, ai costruttori, agli artigiani e a tutti coloro che hanno speso le loro energie per farlo diventare realtà, fino al più umile dei lavoratori. Visto alla luce della fede, questa costruzione si staglia netta contro il cielo come un nobile monumento che riflette la gloria di Dio, il quale ha donato all'uomo un simile potere". Etica protestante e spirito del capitalismo, verrebbe da dire citando Weber. Ma, al di là di tutto, le Notes sono il risultato di una cultura – quella appunto dei famosi "ingegneri americani" – che ha rivoluzionato il modo di intendere e di esperire la spazialità del Novecento attraverso il binomio "massima velocità-massimo risparmio di denaro".
In realtà, il cantiere dell'Empire State Building mette a punto, pur sperimentando nuove soluzioni, i criteri di organizzazione scientifica del lavoro introdotti nella costruzione e nella progettazione dei grandi edifici delle città americane fin dai primi anni del Novecento. Forse su questo tema, nel testo introduttivo alle Notes, ci si poteva aspettare di più da una studiosa come Carol Willis, autrice di un testo seminale come *Form Follows Finance*. Invece, anche in questo caso, l'ormai consueta agiografia dei documenti archivistici, che domina incontrastata nella recente storiografia architettonica sempre più descrittiva e meno interpretativa, non ha permesso quegli intrecci nella ricerca delle fonti necessari per collocare le Notes – lascito di indubbio valore a confronto con le tante mute carte che riempiono i regesti – nel panorama delle vicende edilizie del periodo. Per fare due esempi: le fotografie del cantiere avrebbero potuto essere confrontate con i ben più celebri scatti commissionati a Lewis Hine; gli articoli sulla costruzione del grattacielo, comparsi su *The Architectural Forum* nel biennio 1930-31, andavano forse messi in relazione con quelli che la rivista dedicava – in un'apposita sezione – ai problemi tecnici, economici e organizzativi dell'attività edilizia.
Infatti, le imprese di costruzione e gli studi di architettura americani, durante il boom degli anni Venti, si contendevano il lavoro sulla base della velocità di esecuzione e del prezzo più basso praticato attraverso una minuziosa previsione dei tempi e dei metodi di realizzazione del 'prodotto'. Figure come quella del general contractor che gestiva gli acquisti di materiale e i subappalti, o del construction manager, il metodo del fast-track (cioè il progetto che va di pari passo con la costruzione) sono i protagonisti della costruzione dell'Empire State Building. Non si tratta però di invenzioni del momento. In molti altri cantieri americani si adottavano da tempo metodi e figure professionali dello stesso tipo, soprattutto nell'edilizia industriale in cui la collaborazione tra il management dell'impresa produttrice e quello dell'impresa costruttrice e dei progettisti doveva svolgersi in perfetta sintonia. D'altronde, già alla fine dell'Ottocento, lo studio dell'architetto George B. Post era organizzato con un preciso schema di divisione del lavoro. Quindi, contrariamente a quanto pensava Le Corbusier e molta – anche recente – 'mitologia' storiografica, gli architetti e gli ingegneri americani degli eroici anni tra le due guerre erano accomunati dalla stessa parola d'ordine, "on time, on budget", che apriva le porte degli uffici degli industriali (per la costruzione di fabbriche) e degli investitori immobiliari (per la costruzione di grattacieli). Se, poi, questi volevano le fabbriche "di vetro" e i grattacieli "di pietra", si trattava solo di risolvere il problema del rapido 'montaggio' del rivestimento. Con questa pragmatica filosofia si costruiva la città americana: gli intellettuali europei – tranne rare eccezioni – hanno tardato molto a coglierne il senso. Le *Notes on Construction of Empire State Building*, scoperte da Carol Willis, potrebbero dunque servire per aprire una nuova riflessione su quei processi (sociali, culturali, economici) che hanno portato alla costruzione della reale dimensione dell'architettura contemporanea, che non è certo composta da quei pochi e splendidi episodi su cui continuiamo a puntare la nostra attenzione.

Federico Bucci
Insegna Storia dell'architettura contemporanea al Politecnico di Milano

Le Corbusier used the diary of his first trip to America to invigorate early 1920s theoretical research through direct comparison with New World reality. The book *Quand les Cathédrales étaient blanches* (published in 1937 with the significant subtitle *Voyage au pays des timides)*, contains 'in the field' confirmation of Le Corbusier's theories in *Vers une Architecture* and *L'Esprit Nouveau*. "Écoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les architectes américains": with this provocation the young Swiss-French architect shook international architectural culture in 1923. While presenting the Ville radieuse project in America almost 15 years later, the prominent and professional master criticised architects for designing skyscrapers "too small". After visiting the Ford Motor Company's offices in Detroit, he praised the "car assembly line", the technological and organisational revolution that had made American engineers legendary, and not only in his eyes.
Among Le Corbusier's controversial notes on New York skyscrapers, we find a dedication to the "Empire State Building's funereal entrances (the tallest skyscraper, later dethroned by the Rockefeller Center)…The black of the polished stones, the walls dressed with dark shiny slabs…" To speak of the Empire State Building's funereal spirit comes back to the Corbusian criticism of these very tall buildings. "Made of stone not glass", they were inappropriate to demonstrate the "society of the machine" despite their staggering dimensions. But with hindsight we ask: is it not from its panoramic terrace that all of Manhattan's other skyscrapers seem "too small"? If Le Corbusier had known the speed with which the Empire State Building had been finished in 1931 (thanks to the building site's efficient organisation), maybe he would have dwelled upon the typically American aesthetic contradiction of assembly line products.
The construction of the Empire State Building, New York's symbolic skyscraper (today more than ever), was an unprecedented feat and has some very interesting features. Carol Willis, director of New York's Skyscraper Museum, has edited a book on this event that could open a new chapter in 20th century architectural history.
The research began with the recovery of a typed document entitled "Notes on Construction of Empire State Building", compiled by the offices of Starret Brothers and Enken, the constructors of the skyscraper designed by architects Richmond H. Shreve, William F. Lamb and Arthur Loomis Harmon (big and experienced names in the sector and partners since 1929).
In reality the architects are relegated to a marginal role in this account of the adventure. As Winston Weisman wrote in the essay "A New View of Skyscraper History", in the pioneering book *The Rise of an American Architecture* (published in 1970), the Empire was a real estate investment failure (earning the nickname "Empty" State Building) and also an aesthetic failure (its thin, pointed crowning is not easily seen from below).
The story of the building, on the site of Hotel Waldorf-Astoria, is that of its records: 102 floors (in reality 85 plus the tower's 17 virtual ones for airship moorings), about 376 metres high, 190,000 metres squared of space to let, over 6,400 windows, 67 lifts etc. But the most astounding record is the speed with which the skyscraper was built. From the first contract signed with the architects in September 1929 to the inauguration party on May 1st 1931, just 20 months passed by. "A floor per day" was the impressive construction rhythm.
The Notes on Construction of Empire State Building are an exceptional document on the organisation of the skyscraper's construction. They are reproduced in Carol Willis's book with their original building site photographs, which are expertly commented on by the engineer Donald Friedman (also author of an essay on the technical aspects). But they are not only addressed at specialists. The Notes' anonymous author makes an engrossing narrative out of the precisely annotated data, the organisation chart and construction schedule, machinery and materials used, and inspection and payment methods. The scientific complexity of this building assembly line (from the steel skeleton and calcareous stone faces to the installations and safety systems) is explained dryly without rhetorical excess. It is not forgotten to honour the memory of the seven people (six workmen and one passer-by) who lost their lives "because of accidents due to the normal risks of modern construction and certainly not, as is sustained, because of indifference and negligence lacking any sense of humanity".
The conclusion seems to seek a moral to represent the wonders of technology employed in the construction spectacle: "This great building now rises like a majestic symbol of the enterprise and efficiency of our age, constituting a silent tribute to those who promoted the construction, to the financers, architects, engineers, constructors, artisans and all those who spent their energy to make it become reality, down to the most humble workman. Seen in the light of faith, this construction clearly stands out against the sky like a noble monument reflecting the glory of God, who gave man such a power". Protestant work ethic and the spirit of capitalism, it would mean to say quoting Weber.
But aside from it, the Notes are the result of a culture (that of the famous "American engineers") that revolutionised the way of understanding and exercising 20th century spatiality through the binomial "maximum speed-maximum money saving".
In reality, even though experimenting with new solutions, the Empire State Building construction site defined criteria of scientifically organised work that had been introduced into the construction and design of large buildings in American cities since the early 1900s. We might have expected more on this theme in the Notes' introductory text from a scholar like Carol Willis, author of the seminal text "Form Follows Finance". Instead, the now customary hagiography of archival documents, which undisputedly dominates the increasingly descriptive and not so interpretive recent architectural historiography, does not permit the intrigues in the research of sources necessary to place the Notes (a legacy of undoubted value compared to the many silent papers filling the registers) in the panorama of building matters of the time. To make two examples: the photographs of the construction site could have been compared with the more famous pictures by Lewis Hine; the articles on the skyscraper's construction appearing in *The Architectural Forum* in 1930-31, should have perhaps been put in relation with those that the review dedicated in a special section to the technical, economic and organisational building problems.
The construction ventures and studies on American architecture during the 1920s boom competed for work on the basis of completion speed and lowest price practised through meticulous assessment of the "product's" construction times and methods. Figures such as the general contractor who managed material purchasing and subcontractors, the construction manager and the fast-track method (the project moving in step with construction) are leading characters in the Empire

State Building's construction. But this does not mean inventions of the moment. Similar methods and professional figures had been adopted in many other American construction sites for some time, above all in industrial construction where collaboration between the management of manufacturing companies, construction companies and planners had to be finely tuned. On the other hand, even by the end of the 19th century, the architecture studio of George B. Post was precisely organised around the division of work. Therefore, contrary to the thinking of Le Corbusier and much (also recent) historiographic "mythology", American architects and engineers from the heroic years between the wars were united by the watchwords, "on time, on budget". It opened doors to industrialists (for the construction of factories) and real estate investors (for the construction of skyscrapers). If they then wanted "glass" factories or "stone" skyscrapers, it was only a matter of resolving the problem of rapid "assembly" of the facing. The American city was constructed with this pragmatic philosophy. European intellectuals (with rare exceptions) were slow to make sense of it.
The "Notes on Construction of Empire State Building", uncovered by Carol Willis, could therefore be useful in opening a new reflection on the social, cultural and economic processes that have lead to the construction of contemporary architecture's real dimension, which is not made up of the few splendid episodes on which we continue to focus our attention.

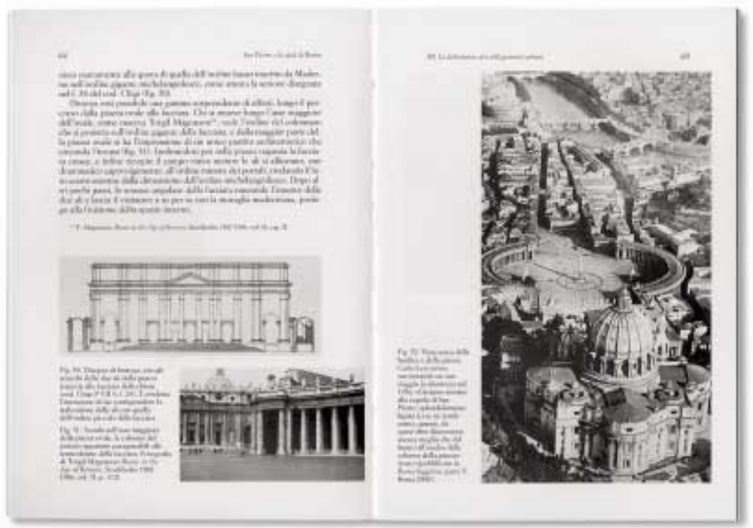
Federico Bucci
Professor of History of contemporary architecture at the Milan Polytechnic

Benevolo e Bernini
Benevolo and Bernini

San Pietro e la citta di Roma
Leonardo Benevolo
Editori Laterza, Bari 2004
(pp. 136, € 20,00)

Leonardo Benevolo ha sempre legato critica e storia dell'architettura a una competenza professionale e progettuale che gli permette di svolgere ricerche inusuali quanto avvincenti. Innovative e, a un tempo, decisamente puntate a esaltare l'identità di un luogo. Ricerche alternative, incidenti sulla progettazione urbana e paesaggistica. Da quasi un quarto di secolo studia Piazza San Pietro. Con *San Pietro e la città di Roma* spiega la "vicenda forse più clamorosa e ricca di conseguenze di tutto il ciclo del Rinascimento italiano". Non descrive, per l'ennesima volta, gli intrinseci significati del nuovo San Pietro, opera dei maggiori maestri operanti nel XVI secolo. Illustra la tecnica e l'arte – il progetto – di una riconciliazione fra la Basilica e la città di Roma per opera di Gian Lorenzo Bernini. Benevolo ha uno scopo preciso: "la ricostruzione storica di tutta la sequenza, correttamente sviluppata, ...[per] valutare l'eccellenza e l'organicità dello scenario manomesso sessantacinque anni fa [con un nuovo stradone] al fine di stabilire le premesse per una effettiva modernizzazione realistica e storicamente consapevole che ripristini con le dovute innovazioni l'integrazione della cittadella vaticana nella città". Con un metodo applicabile a Roma come altrove. Ovunque. Occorre

che si ristabiliscano i legami interrotti fra storia, critica e progettazione.
La ricerca definisce l'insieme degli interventi che Bernini compie prima all'interno e poi all'esterno della Basilica. Benevolo individua il lavoro che, oltre ad aggiungere varietà e vivacità allo scenario severamente semplificato da Michelangelo, "riconduce la sua scala gigantesca in un rapporto plausibile con la scala umana". La metamorfosi urbana e il progetto del Bernini sono documentati in modo esemplare. La sequenza di immagini spesso inedite – stampe, foto e disegni autografi – dei cambiamenti avvenuti e dello "stato di fatto" al momento in cui Bernini affronta la sistemazione complessiva esplicita il significato e il valore urbano e paesaggistico di questo progetto. La definizione dei collegamenti e degli assi d'inquadramento con la città, nonché le sovrapposizioni fra stato di fatto e progetto, costituisce una innovazione nel campo storiografico dell'architettura. Rende tecnicamente comprensibile e misurabile la complessità del progetto stesso. L'inserimento nel tessuto urbano preesistente del grande ovale a quattro centri, centrato sull'obelisco, è in funzione della dimensione della chiesa e del suo sagrato che "richiede una forma contrapposta, conclusiva, girata su se stessa". Ma l'ovale della piazza risolve anche una serie di rapporti fra la cittadella vaticana e la città. L'asse obliquo di via Alessandrina forma un traguardo prospettico: ribalta il portone di bronzo, avvicina la facciata. "...sembra di toccarla con mano. Poi rimanete stupito quando vedete la distanza che ve ne separa e percorrete grandi piazze che prima non avevate veduto ". La celebre descrizione di Charles de Brosses è tradotta da Benevolo in un insieme di riferimenti grafici che restituiscono il progetto esecutivo del Bernini. E restituiscono altresì le sue straordinarie invenzioni prospettiche per superare i cospicui dislivelli esistenti e non modificabili. Per la prima volta – che io sappia – evidenziati. L'ovale, in qualsiasi punto si trovi il visitatore, scorciando sia la facciata che il sistema delle ali e dei portici, fa risaltare il ruolo della cupola di Michelangelo quale "caposaldo fisso di un paesaggio continuamente mutevole". Bernini, nella lunga gestione e progettazione dei lavori dentro e fuori San Pietro, conserva e innova. Esalta e riusa. Incorpora preesistenze; stabilisce un profondo rapporto fra "scala monumentale e scala quotidiana", agganciando la spettacolare piazza al tessuto urbano circostante.
Benevolo, dopo aver analizzato da architetto – con rigore storico e filologico – ciò che precede e ciò che segue (studiando con la stessa congruenza anche lo stravolgimento progettuale di Piacentini e Spacarelli), elabora gli indirizzi per un possibile restauro urbano di Borgo San Pietro. L'inserimento della cittadella nel suo originario contesto agricolo – rimasto per secoli inalterato – e il confronto con l'assetto attuale consentono di mettere a fuoco una metodologia di restauro urbano applicabile non solo alle città storiche. Definisce cioè un metodo operativo che deriva (in parte) dall'approfondimento degli studi di Caniggia e Marconi sulla tipologia e sul restauro architettonico, per applicarlo alla città. Il restauro urbano si può (e si dovrebbe) compiere in molte città italiane. Anche là dove non ci sono monumenti. O scempi e sventramenti; ma è assente quella forma urbis che caratterizza la città storica e non la sua dilagante espansione periferica. Salvaguardando così anche quel poco che resta della campagna. Costruita, stratificata – progettata – come la città storica. Questa ricerca è una lezione di etica professionale. La restituzione di un progetto che ha determinato l'assetto complessivo di Roma preunitaria può diventare paradigma progettuale per il presente. Nonostante la sua fattibilità, nel breve periodo a Roma non si realizzerà. Ripristinare l'assetto sconvolto, riqualificare l'esistente invece di far dilagare la periferia, è una sfida per ora perdente. Perdente da per tutto. Benevolo però non ci offre solo un metodo. Da storico e da professionista ci avverte che la crisi urbana in essere non è prodotta solo dai politici o dagli affaristi. È causata anche da chi opera. Dai critici e storici di aspirazione letteraria, che commentano l'architettura da un punto di vista superficiale, non specializzato (spesso solo ideologico) e dai professionisti che, ignorando storia e cultura, si esaltano (e sono esaltati) per la loro sterile creatività.



Pierluigi Cervellati
Docente di Riqualificazione urbana e territoriale allo IUAV di Venezia

Leonardo Benevolo's unusual and exciting studies reveal architectural history and critique combined with professional planning competence. Innovative and directed at elevating a place's identity, his alternative studies leave their mark on urban and landscape planning. He has been studying Saint Peter's Square for nearly a quarter of a century. With *Saint Peter's and the City of Rome* (Laterza 2004), he explains "possibly the most sensational and influential event of the entire Italian Renaissance period". He does not once again describe the intrinsic meanings of the new Saint Peter's, work of the 16th century's greatest masters. He explains the techniques and art – the project – of Gian Lorenzo Bernini for reconciliation between the Basilica and the city of Rome. Benevolo has a precise aim: "the correctly developed historical reconstruction of the entire sequence...[to] consider the excellence or organic unity of the scenario forced 65 years ago [with a new main road] in order to establish the condition for an effective and realistic modernisation that is historically aware and restores the Vatican City's integration with the rest of the city". This method entails re-establishing the interrupted links between history, critique and planning and is equally applicable to Rome or elsewhere.
The research sums up Bernini's interventions on the inside and later on the exterior of the Basilica. Benevolo identifies work that adds variety and life to Michelangelo's severely simplified scenario, and "brings his gigantic scale back to a plausible relation with the human scale". The urban metamorphosis and Bernini's project are documented in exemplary style. The sequence of often unpublished images (autographed prints, photos and drawings) cover the changes and "state of affairs" as Bernini tackled the comprehensive job, clearly expressing this project's urban and landscape value. The definition of the connections and organisational axes with the city, as well as the overlapping of state of affairs and project, constitute an innovation in the field of architectural historiography. It makes the complexity of the project technically comprehensible and measurable. The inclusion of a large, four-centred oval, centred on the obelisk, into the pre-existent urban fabric is based on the dimension of the church and its square that "requires an opposing, conclusive form turned upon itself". But the square's oval also resolves a series of relations between the Vatican City and the rest of the city. The oblique axis of via Alessandrina makes a perspective finish line: it overturns the bronze main door and draws close to the façade. "...It seems to touch it. You are then surprised when you see the distance separating them and you cross large squares that were previously unseen". Benevolo translates Charles de Brosses's famous description with a combination of graphic references that restore Bernini's executive project. They also restore his extraordinary perspective inventions in overcoming the conspicuous and unchangeable gradients. For the first time that I am aware, they are highlighted. Foreshortening the façade and the system of wings and porticoes, the oval makes the role of Michelangelo's dome stand out wherever the visitor, like a "fixed benchmark in a constantly changeable landscape". Throughout the long execution of the work inside and outside Saint Peter's, Bernini preserves and innovates, enhances and reuses. He establishes a deep relationship between "monumental scale and everyday scale", incorporating pre-existent elements and coupling the spectacular square with the surrounding urban fabric.
Benevolo analyses preceding and following factors as an architect while employing historical and philological rigour (also applied to Piacentini and Spacarelli's planning distortion). He then elaborates on a possible urban restoration of Borgo San Pietro. The citadel's introduction into its original rural context (unchanged for centuries) and comparison with the present layout propose an urban restoration method applicable not only to historical cities. It defines an operative method partly deriving from Caniggia and Marconi's studies on architectural typology and restoration, and applying it to the city. Urban restoration can (and should) be carried out on many Italian cities, even those without monuments, destruction or demolition. Focusing on the absence of a *forma urbis* characterising the historical city rather than widespread periphery expansion also safeguards what little remains of the countryside. Constructed, stratified – planned – like the historical city.
This research is a lesson in professional ethics. A design paradigm for the present could derive from restoring a project that determined the overall layout of pre-unification Rome. Despite its feasibility, it will not happen in the short term in Rome. Restoring the disrupted layout and upgrading what exists instead of sprawling periphery is, for now, a losing battle everywhere. But Benevolo does not only offer us a method. As a historian and professional he points out that not only politicians and speculators are responsible for the nature of the urban crisis. Influential critics and historians with literary aspirations are also to blame. Commenting on architecture form superficial, non-specialised (and frequently ideological) viewpoints, these professionals exalt themselves (and are exalted) for their sterile creativity while ignoring history and culture.

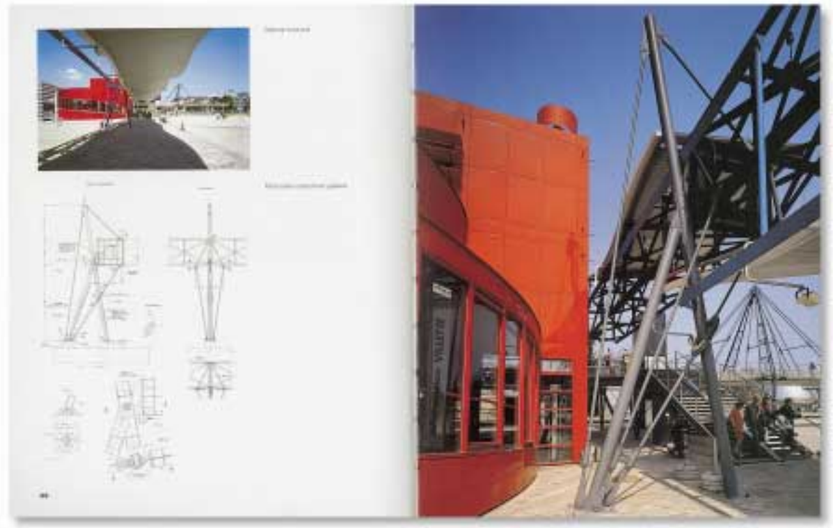
Pierluigi Cervellati
Professor of Urban and regional rehabilitation at the University of Venice

Architettura come puro linguaggio
Architecture as pure language

Bernard Tschumi
A cura di Giovanni Damiani
Skira-Rizzoli, 2003 (pp. 176, € 26,00)

Recente monografia sull'opera di Bernard Tschumi, questo libro si apre con un saggio di K. Michael Hays, prosegue con una breve intervista di Marco De Michelis, con il corpo delle opere complete di diagrammi e schizzi progettuali che spesso sono più esplicativi di tanta fotografia, sono presenti dettagli costruttivi leggibili nonostante il piccolo formato (merito non così diffuso nell'editoria soprattutto italiana), e infine si conclude con una postfazione di Giovanni Damiani, curatore dell'opera editoriale, con biografie e bibliografia sintetiche e una democratica carrellata di crediti progettuali.
Nel saggio di apertura K. Michael Hays

scrive: "Il progetto di Tschumi è una macchina per produrre effetti in cui le forme costruite si schierano quasi con riluttanza". Più avanti, un'altra frase sintomatica, questa volta di Tschumi stesso, accompagna le pagine dedicate al Centro d'Arte Contemporanea Le Fresnoy: "Creare un'architettura senza fare ricorso alla progettazione è un'ambizione diffusa tra coloro che affrontano l'incredibile sforzo di unire edifici diversi". A sua volta, Giovanni Damiani chiude la postfazione con Le Fresnoy, di nuovo, e non è un caso che tale progetto sia così ricorrente.
L'opera è nota: una copertura metallica copre e protegge un complesso preesistente degli anni Venti per il tempo libero, distaccandosi dai suoi tetti in laterizio e generando uno spazio intermedio che Tschumi chiama in-between. È uno spazio interstiziale, fruibile tramite un sistema di passerelle sospese, che dà luogo a usi non programmati, non finalizzati, si trattasse anche solo e semplicemente di deambulazioni senza scopo.
È il primo progetto in cui Tschumi dà corpo a un'idea di spazio, di architettura, talmente ben formulata da accompagnarlo con declinazioni diverse in quasi tutti i progetti successivi.
Quell'idea, più volte teorizzata, ci parla di un'architettura dell'evento.
Un'architettura che per Tschumi è il risultato di una ricerca di decenni. Qui la progettazione, a un certo punto, sembra davvero arrestarsi, le forme costruite ritrarsi, per fare posto a un'interruzione funzionale, una predisposizione in potenza, un luogo del possibile. In una parola: all'evento, nel senso di una performatività aperta e non precostituita del progetto architettonico. E ciò diventa possibile attraverso una cosciente contrazione del linguaggio.
Gli effetti di cui parla Hays non sono che questo: ciò che si contrappone a una funzione puramente rappresentativa dell'architettura e, anche, a una sua chiusura in un'autonomia disciplinare che oggi non sarebbe più possibile nemmeno pensare, oltre che non essere più praticabile anche a causa della pressione dei media e del consumo.
In quell'autonomia si costrinsero, a loro tempo, "cavalieri della purezza" come Stirling, Rossi, i Five, la cui architettura fu vista da Tafuri come paradigma della ritirata dalla "sfera del reale", come ci ricorda Damiani citando *L'architecture dans le Boudoir*. Di fronte al fallimento degli ideali utopici del XX secolo, quella ritirata era una strenua difesa della radicalità disciplinare contro la normalizzazione imposta dall'economia, dalla funzione, dal sistema produttivo.
Autonomia a cui lo stesso Tschumi era sensibile quando nel saggio *Questions of space* del 1975 sosteneva l'irriducibilità dell'architettura all'attività costruttiva, e in questa vertigine della riduzione dell'architettura a puro linguaggio era in buona compagnia, con Eisenman, Diana Agrest e altri.
Era il solo però, secondo Hays, a riconoscere i rischi d'impasse ideologica del progetto autonomista. Sia che gettasse la spugna nei confronti dei condizionamenti istituzionali, sia che si arroccasse in una posizione di arte fine a se stessa, non avrebbe intaccato la



struttura ideologica esistente, a causa di una neutralizzazione dell'opposizione da una parte, o di una semplice conferma nel suo campo chiuso dall'altra.
In effetti Eisenman avrebbe affrontato il tema solamente più tardi, dopo il ciclo della Cardboard Architecture, lasciando Chomsky per Derrida. Mentre Derrida già nel 1972, e prima ancora, aveva posto il problema in una sorta di strategia generale della decostruzione, strategia da cui sia Tschumi, sia Eisenman, avrebbero attinto a piene mani. Per l'architettura, comunque, l'effetto pratico di tale impasse sarebbe stato il dissolversi del suo ruolo e della sua incidenza sociale: la sua negazione. Ci fu così l'architettura disegnata. Ecco perché, tra autonomia e negazione, si insinua in Tschumi il concetto di evento, una feconda via di uscita. Evento di marca situazionista, per cui è l'azione che dà forma alla città più che le forme costruite. E questo avviene da subito, dai Manhattan Transcripts alla prima realizzazione, il Parc de la Villette, "un grande urlo liberatorio" in risposta allo stato di crisi, scrive Damiani (anche se talvolta urla più forte il testo dell'architettura), dove l'autonomia linguistica si riduce a poco più che la trasposizione di un sistema notazionale, lasciando che siano i flussi delle persone e delle azioni a dare quella forma che il progetto lascia incompiuta. E ancora, lo spazio in-between di Le Fresnoy, della Facoltà di Architettura di Marne-la-Vallée, del Centro per esposizioni e concerti di Rouen, del Carnegie Science Center di Pittsburgh, del Museum of African Art di New York. Si tratta, per Tschumi, di dare anche luogo a sovrapposizioni stridenti di programmi funzionali, come la pista di atletica sul tetto della Bibliothèque nationale de France. Poiché, sostiene, "l'oggetto dell'architettura non esiste in quanto architettura. È sempre corrotto dall'uso che se ne fa".Tale corruzione, racconta Damiani, è ciò di cui raccoglierebbe la sfida la generazione dell'Architectural Association di Boyarsky, tra cui Tschumi e Koolhaas, carichi di un bagaglio sperimentale che si porteranno a New York, dove la pratica dell'eccesso potrà dispiegarsi mescolando il brutale vitalismo metropolitano con le altezze teoriche della disciplina. E accettare in partenza questa corruzione può essere, come ci fa notare Hays richiamando Roland Barthes, anche il segno di una duplice perversione che partecipa sia del plaisir, dell'edonismo profondo di ogni cultura, sia della jouissance, della distruzione di questa cultura. "Il godimento – conclude Hays – nasce da una sorta di resa alle forze disordinate della storia", in fondo il prezzo da pagare per continuare l'avventura della progettazione. Con un'unica cautela: delle recenti minacce esterne all'architettura individuate da Hays, l'"amoreggiamento con il consumismo, con il positivismo tecnologico e il nominalismo esperienziale", la più rischiosa per Tschumi è senz'altro l'ultima. Se è vero che l'evento e lo spazio non si mescolano (ma si influenzano), ancora meno lo fanno l'evento e il linguaggio, e un'architettura degli effetti non può permettersi un'esperienza più enunciata che agita.

Michele Calzavara
Architetto

This recent monograph on the work of Bernard Tschumi begins with an essay by K. Michael Hays followed by an interview with Marco De Michelis. The architect's entire production is presented by means of diagrams and design sketches that are often more revealing than photography. Some constructional details are still readable, despite the small format (an uncommon publishing virtue, especially in Italy). Last comes an afterword by the book's editor, Giovanni Damiani, along with concise biographies, bibliographies and democratically presented design credits. In the opening essay Hays writes, "Tschumi's creative process is a machine for generating effects whose built forms line up almost reluctantly". Later comes another symptomatic remark, this one by Tschumi, concerning the Le Fresnoy contemporary art centre: "Creating a structure without designing is a widespread ambition of those who must address the incredibly tricky task of uniting several buildings". Damiani ends his afterword by returning to Le Fresnoy, and it is no accident this scheme is so popular. The construction is well known: a metal roof shelters a pre-existing 1920s leisure complex. It rises above the tile roofs, engendering an 'in-between' space. This odd place is reached by means of a system of hanging walkways, providing unplanned, purposeless uses – one can even walk aimlessly. It's the first scheme in which Tschumi created a spatial, architectural concept that is so well defined that he has utilised it in nearly all subsequent projects. This idea is often described as event architecture. For Tschumi, it is the outcome of decades of investigation. Here the design seems to halt and the erected forms retract, making way for a functional break, potential arrangement or possible space. In short, it is an event – an open-ended architectural performance made possible by a conscious contraction of the language. These are the only effects Hays discusses: something that opposes a purely representational function of architecture, that resists being confined to a particular discipline. Today this would be impossible to conceive, not to mention impractical due to media and consumer pressure. For a long time the 'knights of purity', such as Stirling, Rossi and the Five, walled themselves up in this autonomy. In Tafuri's opinion, their architecture was a paradigm of withdrawal from the 'real world', as Damiani reminds us by citing *L'Architecture dans le boudoir*. Faced with the failure of 20th-century utopian ideals, that retreat was a stiff defence of radical architecture against the normalisation imposed by the economy, function and manufacturing. In his 1975 essay "Questions of Space", Tschumi demonstrated that he was aware of this independence, maintaining that architecture was more than construction. He shared good company in his fear of reducing architecture to pure language: Eisenman, Diana Agrest and others. However, in Hays's opinion Tschumi was the only one who recognised the ideological deadlock of the autonomous idea. Whether one submitted to institutional influences or took a defensive stand of art for art's sake, there was no way to undermine the existing ideological structure – the opposition was either neutralised or a simple confirmation of the independent sector. Eisenman would only grapple with the issue later, after his Cardboard Architecture cycle, when the architect switched from Noam Chomsky to Jacques Derrida. By 1972, if not earlier, Derrida had raised the matter of a general deconstructionist strategy, on which Tschumi and Eisenman would both rely a great deal. For architecture, at any rate, the practical consequence of this impasse was the dissolution of its role and the negation of its social impact. This generated designed architecture.
That is why Tschumi slipped the event concept in between independence and negation – it offered a fertile way out. This was a situationist-like event, for the action shapes the city more than built form. And this happened immediately, from the Manhattan Transcripts to his first executed design, Parc de la Villette, described by Damiani as "a great liberating yell in reply to the reigning crisis" (though at times the noise drowns out the architecture). Linguistic autonomy is reduced to little more than the transposition of a notational system, allowing the flow of people and actions to mould the form the scheme leaves incomplete. Other examples include the in-between spaces of Le Fresnoy, the Marne-la-Vallée school of architecture, the Rouen exhibition and concert centre, Pittsburgh's Carnegie Science Center and the Museum for African Art, New York. Tschumi often seeks to overlap clashing functions, as when he placed an athletic track on the roof of the Bibliothèque Nationale de France. In fact, the architect maintains that "the object of architecture does not exist as architecture. It is always corrupted by its use". According to Damiani, that corruption was a challenge to the generation of Boyarsky's Architectural Association, which included Tschumi and Koolhaas. Bearing their investigations, they went to New York, where the development of excess blended brutal metropolitan vitalism with lofty theories of the discipline. And accepting this corruption as the starting point may have been the mark of two kinds of perversion, as Hays notes with reference to Roland Barthes: both plaisir, the profound hedonism of every culture, and jouissance, the destruction of that culture. "Enjoyment," concludes Hays, "is spawned by a sort of surrender to the forces of disorder in history". Basically, it is the price to pay for continuing to design. Only one warning is required: of the recent threats to architecture identified by Hays – "flirting with consumerism, technological positivism and experimental nominalism" – the latter is surely the riskiest for Tschumi. If it is true that event and space do not mix (though they impact each other), event and language mix even less. An architecture of effects cannot allow itself a more obvious experience of excitement.

Michele Calzavara
Architect

La grafica di Chermayeff & Geismar
The graphics of Chermayeff & Geismar

Designing:
Ivan Chermayeff, Tom Geismar, Steff Geissbuhler
Graphis, New York 2003
(pp. 352, $ 60.00)

I lavori più noti di Chermayeff & Geismar riguardano i logotipi e le identità aziendali, e *Trademarks*, un volume del 2000, aveva documentato quella parte dell'attività dello studio. *Designing:* attesta un percorso di design declinato in una varietà di altre aree. Non è un libro autocelebrativo, anche se a uno studio la cui storia copre sei decenni si sarebbe perdonata anche la semplice presentazione di un portfolio ben incorniciato. Il taglio tende al didattico, dove testi brevi e semplici mettono in luce le motivazioni e i meriti di ciascuna scelta progettuale. Il volume non è però ordinato per compiti o formati, bensì per temi. Un capitolo imperniato sul "rappresentare la nazione" affronta l'uso creativo dei simboli dell'identità americana; un altro parla dello "spiegare concetti astratti"; alcuni sono infine dedicati a elementi strutturali del design: la ripetizione seriale di forme e segni, il giocare con le dimensioni, l'uso figurativo della tipografia.La struttura non strettamente funzionale evita che *Designing:*, schivato il rischio di essere un compiaciuto coffee-table book, si trasformi all'estremo opposto in un piatto manuale per studenti di design (basato per di più sul lavoro di un solo studio); la lettura, al contrario, è coinvolgente. *Designing:* testimonia la tensione tra la netta impostazione modernista che guida lo studio, per il quale il progetto non esiste al di fuori di problemi precisi e delle soluzioni che essi ispirano, e l'esortazione a non illudersi che esista una formula prefissata per arrivare a queste soluzioni: le idee possono più del metodo. Chermayeff & Geismar fondano un rapporto diretto tra rappresentazione e significato. Il loro lavoro procede per assonanze e non per dissonanze, evitando i paradossi e le discontinuità tipici della grafica degli ultimi due decenni. La metafora (certo mai scontata, ma sempre legata da un rapporto lineare al proprio oggetto) è il dispositivo al quale C&G ricorrono con i migliori risultati. Sul versante negativo, però, la dieta di continuo, obbligatorio spiazzamento a cui ci hanno sottoposto i migliori designer contemporanei fa sì che per alcuni lavori di Chermayeff & Geismar presentati nel capitolo dedicato a "evitare l'ovvio/confondere le aspettative" l'intestazione faccia sorridere. Colorare di rosso il logo di un'agenzia il cui nome è Grey ha cessato di essere una scelta imprevedibile qualche decennio fa, se mai lo è stata. Nato negli anni Cinquanta, affermatosi nei Sessanta, tuttora attivo con successo, lo studio C&G ha animato l'epoca in cui la corporate identity si evolveva da elementi isolati (il logotipo, il lettering, il colore) fino a diventare un sistema integrato. Il branding di oggi non solo non si ferma al logo, ma va molto al di là dello stesso insieme più ampio degli elementi visivi. La personalità di marca di un'organizzazione nasce dalla confluenza di fattori su cui il singolo designer o studio ha poca influenza: le campagne pubblicitarie e i testimonial, gli standard aziendali di responsabilità sociale, il personaggio pubblico di fondatori e manager che fanno ormai parte a buon titolo dello star-system (da Richard Branson a Steve Jobs, a Bill Gates). Non è questo il mondo di Chermayeff & Geismar. Che però hanno prefigurato la prospettiva onnicomprensiva e sfaccettata del brand design attuale attraverso la loro esplorazione di tutti i media possibili, o quasi. A parte il kabuki, la fisica quantistica, le armi di distruzione di massa, hanno lasciato inesplorate ben poche aree. Hanno ricoperto impalcature stradali con la storia dei trasporti newyorkesi. Hanno allestito musei, biblioteche, osservatori e acquari (quello di Genova, per esempio); messo a punto i sistemi di navigazione e orientamento per metropolitane, aeroporti, parchi naturali, università; progettato loghi, pittogrammi, carta da regalo, packaging, giochi da tavolo; vestito libri, dischi e riviste (*Domus* compresa). Hanno disegnato locandine teatrali e realizzato sculture per l'arredo urbano. È loro il grande '9' rosso che si trova davanti all'edificio di Skidmore, Owings & Merrill sulla 57ª Strada di New York, così come le sagome di animali con cui giocano i bambini in un parco di St Louis. Lo studio ha curato l'identità non solo di aziende quali Mobil Oil, Xerox, NBC, Time Warner, ma anche di 'clienti' come strade (la New 42nd Street, a Manhattan) ed eventi storici (identity ufficiale del bicentenario della rivoluzione americana).
Se questa varietà di linguaggi e obiettivi non è stata affrontata come parte di uno sforzo coerente di branding nel senso odierno della parola, è stato perché aziende e altre organizzazioni ancora non cercavano l'unità comunicativa che oggi perseguono, nello sforzo di esercitare un impossibile controllo totale sulla propria immagine. L'opera di C&G è stata così guidata dalla costante capacità di trovare soluzioni efficaci e ricche di significato (mai si è trattato di puri divertissement), senza però subire costrizioni 'strategiche' che non fossero dettate dal compito del momento. Così che la carica espressiva del loro lavoro non è mai stata smorzata. Per come è stato concepito, e per l'oggetto che tratta, *Designing:* è testimonianza di una carriera invidiabile, e fonte preziosa di ispirazione e stimolo per chi si occupa professionalmente di progettazione e comunicazione visiva. Un pregio importante è l'assenza di ogni concessione a mode e gusti passeggeri.

Giuliano Tedesco
Giornalista

Chermayeff & Geismar's most well known works concern company logos and identity, and *Trademarks*, published in 2000, documented this part of the studio's activities. *Designing:* details a design path declined in a variety of areas. It is not a self-celebratory book, even though the simple presentation of a well-framed portfolio would be forgivable for a studio whose history spans six decades. The approach tends to be educative, with simple, brief texts bringing to light the motivations and merits of each project choice. The book is organised by themes rather than assignments or formats. A pivotal chapter on "representing the nation" deals with the creative use of symbols of American identity, and another speaks of "explaining abstract concepts". Others are dedicated to structural elements of design: the serial repetition of forms and signs, manipulating size, the figurative use of typography.
The structure of *Designing:* is not strictly functional and makes absorbing reading. It avoids becoming a dull design student's handbook based on a single studio, while also escaping coffee table book status. *Designing:* reveals the tension between the studio's clearly Modernist approach (where the project does not exist outside precise issues and the solutions they inspire), and not being under the illusion that there is a fixed formula to arrive at these solutions: ideas can be more than method. Chermayeff & Geismar establish a direct relationship between representation and meaning. Their work moves around assonance rather than dissonance, avoiding the paradoxes and typical discontinuities of graphics over the last 20 years. The metaphor (never obvious but always with a linear connection to its object) is the device to which C&G appeal with the best of results. On the negative side, the diet of continuous and obligatory wrong footing to which the best contemporary designers have subjected us makes the

heading for some of Chermayeff & Geismar's works in the chapter dedicated to "avoiding the obvious/confounding expectations" seem amusing. Choosing red for the logo of a company called Grey ceased to be an unexpected choice decades ago, if it ever was. Established in the fifties, asserting itself in the sixties and still successful, the C&G studio stimulated the era in which cooperate identity evolved from isolated elements (logo, lettering, colour) until becoming an integrated system. Not only does today's branding go beyond the logo, but it also goes much further than the wider unity of visual elements. An organisation's brand personality is formed from a convergence of factors over which the individual designer or studio has little influence: publicity campaigns and endorsers, company standards of social responsibility, the public personality of celebrity founders and managers (from Richard Branson to Steve Jobs and Bill Gates). This is not the world of Chermayeff & Geismar, who have, however, prefigured the all-embracing and multifaceted perspective of current brand design through their exploration of almost any media possible. Apart from kabuki, quantum physics and weapons of mass destruction, they have left few areas untouched. They have covered street scaffolding with the history of New York transport, organised and fitted out museums, libraries, observatories and aquariums (that of Genoa, for example). They have designed navigation and orientation systems for metro networks, airports, nature reserves and universities; they have designed logos, pictograms, wrapping paper, packaging, board games, and covered books, records and magazines (Domus included). They have designed theatre playbills and made sculptures for street furniture. The large red "9" in front of the building by Skidmore, Owings & Merrill on 57th Street in New York is theirs, as are the animal shapes with which children play in a park in St Louis. The studio has not only nurtured company identities such as Mobil Oil, Xerox, NBC and Time Warner, but also "clients" such as streets (the New 42nd Street in Manhattan) and historical events (the official identity of the American Revolution bicentenary).
If this variety of languages and objectives was not tackled as part of a coherent branding effort in the present sense of the word, it is because companies and other organisations were not looking for the communicative unity they pursue today, in the effort to exercise an impossible total control over their image. The work of C&G has therefore been driven by the constant ability to find efficient solutions rich with meaning (never a question of mere divertissements), without being subjected to "strategic" constrictions outside the job in hand. In this way their work's expressive energy has never been dampened. For the way in which it has been conceived and the subject it deals with, *Designing:* is proof of an enviable career and a source of precious inspiration and stimulus for professionals occupied with visual design and communication. An important quality is the absence of every concession to fashions and passing trends.

Giuliano Tedesco
Journalist

Oggetti per la casa qualunque
Objects for the ordinary house

Mass-Market Classics
Wayne Hemingway
Rotovision, Mies (Switzerland) e Howe (UK) 2003 (pp. 256, £16.99)

Le prime teorizzazioni che accompagnano la nascita del disegno industriale si intrecciano agli ideali della pace sociale: John Ruskin e Robert Morris indicano nell'artista-artigiano colui che lavora per la bellezza delle cose, per combattere la bruttezza del mondo; più vicino a noi, in Italia, il "socialismo della bellezza" è difeso in apertura dell'Esposizione di Torino del 1902 da chi vede nell'estetica "un efficace strumento di educazione e di gentilezza, in mezzo alle acerbità delle lotte che le varie classi vanno fra di loro combattendo", idea utopistica che non va confusa con i principi politici e morali di Guido Marangoni, deputato socialista fondatore delle Biennali di Monza, per il quale le arti decorative avrebbero realizzato l'ideale "del lavoro attraente", e gli operai sarebbero stati impiegati in fatiche "simpatiche e gradite".
Tutto ciò sottintende naturalmente la diffusione delle industrie e la socializzazione degli oggetti belli e utili, i quali, per produrre il loro effetto, devono essere posseduti da tutti, dalle classi più agiate come dagli strati sociali più umili (anche dalle famiglie, per intenderci, che nell'0ttocento non possiedono nemmeno un tavolo, e neppure un bicchiere per bere). Eppure, nonostante i nobili intenti, se letta sotto questa luce la storia del design del Novecento è fatta essenzialmente di continui fallimenti. Il mobile economico, l'oggetto utile ma di poco prezzo non hanno nulla a che vedere con il design: le famiglie li cercano negli empori e nei grandi magazzini, li fanno eseguire dall'artigiano e dal falegname. Si tratta di norma di cose anonime, anche le grandi manifatture hanno la loro produzione economica, per il mercato qualsiasi, accanto a quella più prestigiosa il cui disegno è affidato ad artisti e architetti di fama (non è forse così in Italia per la Richard-Ginori degli anni Trenta, che produceva le costose ceramiche di Ponti e piatti per tutte le mense?). La società dei consumi, dagli anni Cinquanta, ha dato al fenomeno altre dimensioni e significato: il consumismo ha democraticamente reso accessibile ad un pubblico finalmente vasto una quantità di cose e oggetti, i cui requisiti indispensabili dovevano essere e sono una certa qualità, ma soprattutto un prezzo accessibile, e per questo si è sempre volentieri fatto a meno dei designer. Le abitazioni si sono così riempite dell'indispensabile e del superfluo, ma senza griffe, mentre il "buon gusto" e il pezzo originale sono rimasti vanto di una ristretta élite. È forse nato uno 'stile' della casa qualsiasi? Si è forse affermata qualche tendenza nel modo di abitare delle famiglie europee, dagli anni Sessanta agli anni Novanta? Il tema è appassionante – non solo per i sociologi, ma anche per gli storici del design – eppure non è facile avanzare qualche asserzione. Certamente alcuni oggetti si sono affermati come 'classici' del mercato di massa: *Mass-Market Classics* è non a caso il titolo che il designer inglese Wayne Hemingway (il cognome gioca a suo favore, o meno?) ha dato ad un libro irriverente e provocatorio, nato dalla sua avversione per i prodotti celebrati dei designer e dalla volontà di celebrare, piuttosto, quegli oggetti – ego-free, liberi cioè dall'ansia creativa di chi li concepisce; common, everyday – che hanno dimostrato la loro validità attraverso la quantità delle vendite (mito sempre inseguito dai designer di fama, ma raggiunto ben più spesso da perfetti sconosciuti, nascosti negli uffici tecnici delle ditte): insomma, sia resa lode ai designer che ci hanno permesso di accedere a materiali democratici sotto forma di controsoffitti in polistirene, carte da parati decorate, piastrelle di moquette, lampade in carta, tavolini in plexiglas fumé...Hemingway ha collezionato con pazienza, negli anni, i cataloghi di alcuni grandi empori europei, soprattutto tedeschi, francesi ed inglesi (Habitat, Quelle, Brian Mills, Schwab, La Redoute), che gli hanno fornito il materiale base per la selezione dei bestseller che hanno scandito la storia della casa qualunque. Ciascun capitolo del libro coincide con una stanza della casa, ove si trovano ordinati tutti i 'feticci' del mercato di massa: nel soggiorno, luogo spirituale deputato al self-assembling, regnano le scaffalature in legno e metallo, anche nelle versioni (sembra preferite dai francesi) da poter tinteggiare da sé, e poi i divani in metallo cromato e stoffa marrone (questi prediletti dai tedeschi), i sofa-set in schiuma di poliuretano rivestiti in tessuti colorati; nella cucina, tutte le soluzioni per il minimo spazio, ma anche i coprisedile per sgabelli che portano stampato il tappo di bibite popolari, i carrelli portavivande per gustare anche a casa "l'emozione del ristorante"; in bagno, gli scaffali e i portaoggetti stampati in plastica da appendere sopra il lavandino, nei loro colori azzurro cielo, pistacchio e pesca; in camera da letto, i copripiumino matrimoniali con i motivi della locandina di *Dirty Dancing*, i sacchi letto per bambini con disegnate enormi scarpe da ginnastica, una Ferrari, o motivi floreali e pupazzi meno sublimi; per il giardino, divani a dondolo e barbecue. Purtroppo è impossibile trovare l'esatta traduzione dei termini utilizzati in *Mass-Market Classics*: quale parola potrebbe rendere l'idea del 'sideboardism', e cioè del successo ottenuto ad un certo punto da quel mobile basso da soggiorno, con ripiani e cassetti nei quali poteva essere sistemato di tutto, sino a farne un 'bookboardingetogram', cioè un sideboard-plus-a-bookshelf-drinks-cabinet-stereogram-combo? Spesso poi è lo humour dell'autore a rendere le espressioni uniche e intraducibili (vedi "Playboy-style lady-killer environment", che rende bene l'idea delle trasformazioni che una stanza può subire grazie ad alcuni accorgimenti, tra metalli cromati e vetro fumé).Inevitabilmente, il libro è anche una galleria di oggetti che ci fanno orrore (il set per il bagno in morbida moquette, che può rivestire anche la vaschetta dello sciacquone, i caminetti elettrici con il finto carbone acceso, le Lava-lamps – di cui però ancor oggi si vendono nei soli USA 400.000 pezzi l'anno! – e poi pelli e tappeti sintetici, cocktail-bar in autentico legno di botti antiche,...), ma c'è poco da ridere. Nessuno di questi oggetti diventerà mai vintage, o correrà il rischio di essere venduto per migliaia di Euro a qualche asta di design e arti decorative del Novecento, anche perché obiettivamente molti sono il risultato della copia ripetuta di alcuni 'classici' veri e propri, e ci fanno soltanto una triste impressione. Al di là dell'appassionata difesa del design senza designer, prendiamo il libro come valido e ben confezionato strumento che documenta modi di abitare, gusti e propensioni che certo non trovano posto nelle riviste del settore, ma nascono forse da una sorta di passaparola tra produttori desiderosi di vendere e consumatori felici di comprare. Un universo a suo modo misterioso, ma che è impossibile ignorare.

Annalisa Avon
Architetto

The first theories generated at the birth of industrial design were mixed with the ideals of social harmony. According to John Ruskin and Robert Morris, the artist craftsman was supposed to work for the beauty of things, to combat the ugly world. Closer to home in Turin, Italy, the "Socialism of beauty" was defended at the 1902 Exposition. Aesthetics was viewed as "an efficacious tool for education and kindness, amid the harsh class struggles". This utopianism should not be confused with the moral and political principles of Guido Marangoni, the Socialist parliamentarian who founded the Monza Biennales. In his opinion, the decorative arts were to achieve the ideal of "appealing work" and the workers ought to be engaged in "nice, pleasant" labor. Naturally, all this called for widespread mass production and the creation of lovely, useful objects. To have any effect they ought to be owned by everybody, the leisure and working classes. These artifacts were also meant to be for households; in the 19th century they did not even own a table or drinking glass. However, despite its noble intentions, from this viewpoint the history of 19th-century industrial design consisted of continuous failures. Inexpensive furniture and cheap, utilitarian objects have nothing to do with industrial design. People purchased them in department stores or had them made by the artisan or cabinetmaker. Generally, they were trite. Even big companies had inexpensive lines for everyone; their more prestigious lines were by famed artists and architects. In Italy, Richard Ginori in the 1930s made costly ceramics by Ponti and dishes for all the canteens. In the 1950s consumer society gave a fresh importance and significance to the phenomenon. At last, consumerism democratically made lots of things available to a host of people. More than just attaining a certain quality level, it provided affordable goods. This is why the designer is optional.
Thus households have been filled with the essential and the superfluous, without any brands. But good taste and original pieces are still only for the elite. Has a mass market style been engendered? Has any style succeeded in European households from the 1960s to 1990s? It is a great issue for sociologists and design historians, but it is somewhat hard to assert anything. Certainly, some objects have become popular: they are Mass-Market classics. It is no accident this is the title of an irreverent, provocative book by Wayne Hemingway (is his last name a plus or a minus?). The volume was produced by the author's aversions for the famed creations of designers. Instead, he wants to praise ego-free artifacts (that is, free from the author's creative anxiety). Moreover, he wants them to be common and everyday, and best sellers (this myth is always sought by famous designers, but it is often achieved by the utterly unknown in corporate styling offices). In short, the publication praises industrial designers who have democratically conceived polystyrene false-ceilings, patterned wallpaper, carpets, paper lamps and smoked-glass coffee tables.
Over time, Hemingway has patiently collected the catalogues of some European department stores, mainly British, German and French (Habitat, Quelle, Brian Mills, Schwab and La Redoute). From them he picked the best sellers for the everyday house. Each chapter covers a room in the home, featuring all the fetishes of the mass market. The living room boasts self-assembly, with wood and metal shelves including the paint-it-yourself kind (favored by the French?). Then there are chrome-plated metal and brown sofas (the Germans' favorite): the foam polyurethane sofa sets covered in colored fabrics. The kitchen has all the minimum space solutions plus stool seat covers with the cap of popular soft-drinks printed on them. There are food trolleys for dining at home with the thrills of a restaurant. The bathroom boasts molded plastic shelves and holders to install over the sink; they come in sky-blue, pistachio and peach. The bedroom has double quilt covers with the *Dirty Dancing* poster and kids' sleeping bags with giant sneakers, a Ferrari or puppets on them. The garden has swing seats and barbecues.Unfortunately, it is impossible to find the exact translation of the terms used in Mass Market Classics. How can you explain sideboardism, the temporary popularity of living room sideboards to accommodate everything. That is, a bookboardingetogram (a sideboard-plus-a-bookshelf-drinks-cabinet-Stereogram-combo). Often the writer's humor makes the expressions unique and untranslatable like 'playboy-style lady-killer environment', which depicts something made thanks to chrome-plated metal and smoked glass.Inevitably, the book is also a gallery of awful things, like the soft carpet bathroom set that even fits the tank top, the fake electric fires, Lava Lamps – yearly sales of 400,000 in the USA – synthetic skins and rugs, besides cocktail bars made from the wood of old barrels. But they are not funny. None of these artifacts will ever be vintage or risk being sold for thousands of euros at the 20th-century design or decorative arts auctions. For one thing, they are often copies of copies of some real classics and are sad. Besides the impassioned defense of designer-less industrial design, this volume is a fine, well-made instrument of the lifestyles, tastes and trends that will surely never appear in the trade journals. Perhaps they spring from word of mouth between producers anxious to sell and consumers who are happy to buy. It is a mysterious universe, yet it cannot be ignored.

Annalisa Avon
Architect

Cézanne e la teoria della percezione
Cézanne and the theory of perception

Anschauungsraum bei Cézanne. Cézanne und Helmholtz
Angela Breidbach
Wilhelm Fink Verlag, München 2003
(pp. 165, s.i.p.)

Sempre più il nesso tra arte e scienza impegna la ricerca estetica e filosofica ma anche quella storico-artistica, secondo quanto eccellentemente testimonia anche il recente saggio di Angela Breidbach dedicato al problema dello spazio visivo in Cézanne e Helmholtz, e cioè al riverberarsi della ricerca filosofica e in particolare di quella dedicata alla teoria della percezione su quella propriamente pittorica. Il caso Cézanne è di per sé emblematico: si tratta di uno degli autori sui quali l'interrogazione fenomenologica tradizionalmente si sofferma a partire dal famoso saggio di Maurice Merleau-Ponty contenuto in *Senso e non senso.* Non è un caso – e vedremo tra breve perché – che l'Autrice provenga dall'insegnamento di un insigne storico dell'arte quale Gottfried Boehm, uno studioso che si è a sua volta formato alla scuola di uno dei grandissimi maestri dell'ermeneutica contemporanea, Hans-Georg Gadamer, e che si è dedicato ai temi connessi ai problemi teorici concernenti l'interpretazione dell'immagine.
Cerchiamo di cogliere i presupposti di questa ricerca per addentrarci quindi nel confronto che questo studio istituisce tra Cézanne e le teorie della visione del diciannovesimo secolo, in particolare l'*Handbuch des physiologischen Optik*, il manuale di ottica fisiologica di Helmholtz comparso in traduzione francese nel 1867, e la precedente scoperta, ad opera di Charles Wheatstone dello specchio stereoscopico.
Quella che viene qui a proporsi è, con tutta evidenza, una questione morfologica, che concerne cioè la teoria della forma e il suo significato in relazione con la dimensione propriamente concettuale. In effetti i quadri di Cézanne intersecano le due dimensioni poiché in essi si istituisce un mondo o meglio un ritaglio di mondo laddove quest'ultimo si definisce come un sistema di relazioni instaurate dai volumi che coappartengono a questo mondo stesso. Proprio da questo punto di vista – in quanto si ha a che fare con un mondo – dobbiamo affrontare un sistema visivo che è anche un sistema concettuale e l'opposto. In breve lo spazio instaura un mondo in quanto quest'ultimo è un sistema di relazioni e questo costituisce per altro quello che potrebbe definirsi l'orientamento visivo del concetto, quell'istituirsi di un ordine di differenze che instaura il mondo in contrasto con il sublime caotico.
Sorge una domanda immediata in questo contesto: dov'è finita la libertà dell'arte? Senza libertà non si darebbe poi arte ma solo scienza, non un ordine creativo ma soltanto uno normativo e legale. Ebbene la libertà s'istituisce, in questo contesto, nel microcosmo della percezione. È, in effetti, all'interno del mondo percettivo che la libertà s'istituisce e, in questo, s'instaura dal punto di vista dello sguardo, di uno sguardo che è in grado di cogliere le relazioni del mondo percepito, d'istituire queste relazioni instaurando così questo stesso mondo. La libertà non costituisce su questa base l'esito di un gesto titanico; essa è bensì la libertà dello sguardo che elabora le relazioni di questo mondo. Poiché essa è il significato di questo mondo non s'istituisce al suo stesso livello ma a un livello ulteriore che è quello della sua significazione sul piano estetico-figurativo. Il dischiudersi dello spazio non coincide esclusivamente da questo punto di vista con una dimensione analitico-geometrizzante ma anche, e soprattutto, con una dimensione energetica che struttura la forma. Si apre da questo punto di vista uno spazio

metaforico che coincide con il carattere ‘libero’ dell’attività dell’artista. Questa dimensione metaforica – è quanto si può per esempio ricavare dal fondamentale confronto di Rilke con Cézanne – non coinvolge solo l’esterno, l’esteriorità spaziale; in questo caso l’intimità creativa è coinvolta nell’edificarsi delle relazioni tra gli oggetti. È centrale in questo quadro il motivo della ristrutturazione della visione che viene introdotta da Cézanne, il quale supera le teorie classiche della visione da Leon Battista Alberti a Leonardo ma anche quelle degli impressionisti che ancora si fondano su di un ideale di tipo panoramico, e cioè a distanza degli oggetti, per introdurre, sulla base degli studi di ottica di Wheatstone e poi di Helmholtz, l’idea di una visione binoculare. Si tratta in questo caso non più di una visione a distanza, ma di uno sguardo da vicino che ci restituisce gli oggetti nella loro tridimensionalità, in quanto gli assi visivi non convergono su di un’unica superficie ma si polarizzano su superfici diverse del medesimo oggetto. È dunque una visione strutturante com’è esemplarmente testimoniato, per esempio, dalla *Natura morta con mele e pere* oggi al Metropolitan Museum di New York. Il vedere si costituisce da questo punto di vista come un campo energetico che coinvolge soggetto e oggetto. “Vedere costituisce contemporaneamente il divenire consapevole da parte della natura (oggettività) e l’autorealizzazione dell’uomo (soggettività)” (p. 140).
Quello che è venuto così definendosi è un itinerario di estremo interesse che, del resto, non si ferma sui limiti di quella che è stata definita la “linea analitica” dell’arte moderna. L’analisi si mostra qui apportatrice di una nuova sintesi, prelude a un nuovo sguardo sintetico che sembra prefigurare, senza naturalmente che Cézanne potesse averne cognizione, le realtà virtuali. Quest’ultimo cenno costituisce forse niente più che un tentativo un po’ avventuroso di guardare in prospettiva. In ogni caso se davvero la visione stereoscopica si realizzasse nel virtuale, ecco che quest’ultima, giunta al culmine del suo itinerario, verrebbe probabilmente a decadere quanto alla sua originaria natura metaforica.
L’oggetto finzionale che si propone nelle tre dimensioni del virtuale tende infatti a negare lo spazio quale ordine ‘libero’ delle relazioni, per inaugurare un nuovo spazio assoluto non meno e fors’anzi più coercitivo dell’antica visione prospettica e panoramica con le sue sequenze di piani che declinano verso la foschia dello sfondo.

Federico Vercellone
Professore di Estetica all’Università di Udine

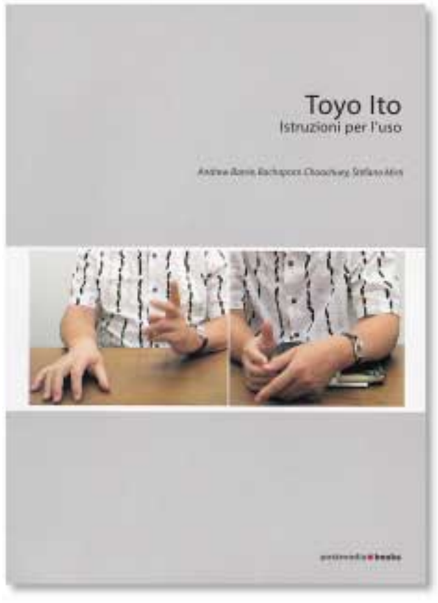
More and more, philosophy, aesthetics and art history are addressing the issue of the relationship between art and science. Angela Breidbach’s recent essay on the problem of visual space in Cézanne and Helmholtz nicely testifies to this – that is, the echo of the theory of perception in painting. In fact, Cézanne represents an emblematic case.
Traditionally, this is one of phenomenology’s favourite topics, beginning with Maurice Merleau-Ponty’s *Sense and Nonsense*. As we shall see, it is no accident that the author’s background derives from the teachings of the eminent art historian Gottfried Boehm, one of the greatest contemporary scholars of hermeneutics, who tackled the theoretical subjects concerning image interpretation.
Let us try to lay down the postulates of this research, then to compare Cézanne and 19th-century vision theories, especially Helmholtz’s handbook of physiological optics, translated into French in 1867, and Charles Wheatstone’s earlier discovery of the stereoscopic mirror. Quite apparently what we are dealing with here is a morphological question – that is, the theory of form, its significance and its conceptual dimension. In effect, Cézanne’s paintings interrelate with both, for they present a world or a cross section of a universe in which the latter is defined as the relationships between the volumes that belong to this very world. Precisely from this standpoint – since we are addressing a world – we must tackle a visual system that is both a conceptual system and the opposite. In short, space engenders a world in which the latter is a system of relations, and this turns out to be what might be called the visual orientation of the conception – the creation of the order of differences that generates the universe, contrasting with sublime chaos.
So what happened to art’s freedom? Without liberty there shouldn’t be any art, just science, nothing creative, only norms and rules. In this context, freedom establishes itself in the microcosm of perception. In effect, within the perceptive world, freedom comes to be from the viewpoint that is able to discern the relationships of the perceived world and to establish them in this world, too. So liberty is not the outcome of a titanic thing; rather, it is the freedom of looking that sets up this world’s relations. Since it is the significance of this world, it cannot be seen at the same level: instead it is on a higher one, that of figurative-aesthetic signification. The opening of space does not coincide solely, from this viewpoint, with an analytic, geometric dimension, but above all now coincides with a dimension of energy that shapes form. This paves the way for a metaphorical spatial perspective that coincides with the ‘free’ nature of artists’ work. For instance, the fundamental comparison of Rilke and Cézanne produces this metaphorical dimension: it does not solely deal with the outside, the spatial exterior. In this case, the creative intimacy is involved in the building of the relations between objects. In this picture, the motive for Cézanne’s reshaping of vision, overcoming classic theories of vision from Leon Battista Alberti to Leonardo, also goes as far as the Impressionists. They were based on a panoramic ideal, and then they introduced the concept of binocular sight, grounded in the optics of Wheatstone and later of Helmholtz. The latter is no longer long-distance sight; rather, it is close up, resulting in short-range, three-dimensional objects thanks to the fact that visual axes do not converge on just one surface. Instead they polarise on diverse surfaces of the same object. Therefore, an exemplary testimony of this moulding of vision comes from *Still-Life with Pears and Apples* at the Metropolitan Museum in New York. From this point of view, seeing constitutes an energy field embracing the subject and object. “Seeing represents both the knowledgeable becoming of nature (objectivity) and the self-realisation of mankind (subjectivity)”.
This defines a highly interesting itinerary that does not stop at what has been called ‘the analytic line’ of modern art. This particular analysis generates a fresh synthesis that seems to point to virtual reality (though, of course Cézanne had no cognisance of it). This last remark may not be anything more than an adventurous type of perspective. In any case, if stereoscopic sight is achieved in virtual reality it would probably terminate, having served its original metaphorical purpose. In fact, the fictional objects of virtual three-dimensional reality negate space as the ‘free’ order of relationships, heralding a new absolute space that is just as, or even more, coercive as the ancient perspective: panoramic vision represented by a sequence of planes that disappear in the background haze.

Federico Vercellone
Professor of Aestehetics at Udine State University

I percorsi della mente
Paths of the mind

Toyo Ito. Istruzioni per l’uso
Andrew Barrie, Rachaporn Choochuey, Stefano Mirti
Postmediabooks, Milano 2004
(pp. 112, € 14,90)

Per chi ha incontrato almeno una volta Toyo Ito a una conferenza o in altre occasioni, può risultare facile ricollegare la curiosa fantasia della camicia che si vede indosso al protagonista della sequenza fotografica al nostro personaggio in questione, il celebre architetto giapponese del quale si intende offrire in questo volumetto delle vere e proprie ”istruzioni per l’uso”.
Una prima parte, *Tokyo: Imparare > Insegnare*, comprende una introduzione che porta il titolo del libro e propone per punti il taglio critico di lettura: un testo con delle posizioni abbastanza militanti, forse espresse in una chiave un po’ troppo giovanilistica, ma certamente interessanti. Segue una lunga e coinvolgente intervista a Toyo Ito fatta insieme da tutti e tre i curatori. Poi si passa ad alcune simpatiche interviste fatte a giovani architetti (Mark Dytham, Fiona Raby) che hanno lavorato con Ito e in seguito hanno intrapreso delle promettenti esperienze professionali. Si aggancia a questa serie di testimonianze anche un contributo di Andrew Barrie. Il titolo di quest’ultimo intervento, *Una Porsche viola e un furgoncino Honda*, ci vuole sottolineare la originalità di Toyo Ito (che per alcuni potrà sembrare una vera e propria stravaganza) di possedere una Porsche di colore viola. Per rendere più intrigante questa osservazione, in una nota a parte ci viene ricordato che anche il geniale ed estroverso architetto italiano Mollino possedeva una Porsche, nel suo caso di colore giallo, e da ciò scaturisce alla fine la considerazione che “A volte, i dettagli apparentemente inaspettati sono quelli che ci permettono di capire delle cose”.
Questa prima parte si conclude con un testo teorico di Toyo Ito del 1995 (pubblicato in *Kenchiku Zasshi*, Tokyo), sicuramente un passaggio chiave del libro, intitolato *L’immagine dell’architettura nell’era dell’elettronica*. Senza dubbio sono i testi originali di Ito (fra i quali comprendiamo la bella e articolata intervista fatta dai curatori) i documenti di maggiore interesse per conoscere direttamente l’affascinante visione del mondo contemporaneo e prossimo venturo proposta da Ito.
A questo punto si passa alla seconda parte del volumetto intitolata *Bangkok: Insegnare > Imparare*.
Questa parte è molto più breve della prima ed è dedicata integralmente alla particolare esperienza di un workshop voluto da Ito, intitolato “Tomorrow Where Shall We Live?”, e tenutosi a Bangkok nel 1996.
Oltre alla storia di come si è concepito e organizzato questo laboratorio di



progetto si propongono due brevi testi teorico-divulgativi scritti da Ito (*Un messaggio per il XXI secolo*, *Tarzan nella foresta dei medi*), il primo scritto come introduzione al lavoro del Workshop e il secondo come suo testo conclusivo di questa ricerca. Si accompagnano anche i testi e le immagini di quattro progetti realizzati da alcuni giovani partecipanti a questo laboratorio. Il libro si chiude con una curiosa bibliografia ragionata curata da Stefano Mirti dal titolo *Da Lao Tzu a Sailor Moon. Qualche lettura per capire Ito e il pianeta Giappone*. Si tratta di una stimolante proposta di lettura trasversale e quasi accidentale che ci porta come dice lo stesso Mirti “da Sun Tzu alla Sony, come se fosse un ottovolante”, dove non è dato sapere se il giro della morte (inteso come l’effetto di maggiore trascendenza) sia il libro proposto come prima chiave di lettura, *L’uomo nell’alto castello* di Philip K. Dick, oppure l’introduzione di Carl Jung al libro dei Ching, o ancora *Lo zen e il tiro con l’arco* di Harrigel. Sin qui in sintesi i vari contenuti di questo pratico strumento di lettura e di approfondimento del pensiero progettuale di Toyo Ito.Ma vediamo più da vicino quali sono queste tracce interpretative, che i curatori offrono come “istruzioni per l’uso” del modo di concepire e di progettare di Ito. Perché, bisogna precisare, che proprio come di uno strumento pratico, capace di portare il lettore, soprattutto giovane architetto, ad “imparare dal maestro”, si parla di questo libretto nell’introduzione scritta da Choochuey e Mirti. Innanzitutto la scelta dei curatori è quella di concentrarsi sull’analisi dei progetti di piccole dimensioni realizzati da Ito. Questa scelta viene proposta come una formula di avvicinamento al suo lavoro che in queste occasioni dimostra una grande tensione progettuale (non minore di quella che lui investe in progetti di grandi dimensioni), ma che si applica su scale di intervento che, secondo i curatori, potrebbero dirsi alla portata anche di giovani progettisti. In tal senso i curatori suggeriscono di utilizzare questa serie di piccoli lavori di ricerca di Ito come una sorta di “bussole concettuali (...) di tipo speciale, che ci permettono di guardare dove sta andando Ito, dove sta andando l’architettura, dove vogliamo collocarci rispetto al dibattito corrente, quale posizione vogliamo tenere (se ne abbiamo la forza e la capacità)”. A questo punto vengono proposte in successione le “istruzioni per l’uso” che sono precisamente quattro.
La prima dice: il concetto deriva dal racconto. La seconda istruzione afferma: la forma deriva dal concetto. La terza precisa: la tecnologia deriva dalla forma. La quarta e ultima istruzione conclude: il racconto deriva dalla tecnologia. Come ci tengono a sottolineare gli estensori di queste ‘istruzioni’, si presenta alla fine una sorta di circolarità, che noi aggiungiamo è tipica di alcuni aforismi del pensiero Zen. Ci pare di capire che il senso di queste istruzioni sia quello di ricordare soprattutto ai giovani, ma anche ai progettisti meno giovani, che fare architettura non deve significare solo fare costruzioni funzionali, ma piuttosto deve significare costruire “storie affascinanti, che ci prendano al cuore e alla gola, – scrivono i curatori – usando i materiali fisici (e non fisici) dell’architettura per esprimere le nostre

idee, le nostre visioni, le nostre idee più nascoste”. Questi argomenti sono tutti molto belli e giusti, ma attenzione a non propugnarli come facili “istruzioni per l’uso”, altrimenti, a nostro avviso, si rischia di incedere in una pericolosa forma di mistificazione, che fa perdere di vista, soprattutto ai giovani progettisti, quanto gli stessi curatori si preoccupano di ricordare verso la fine della loro introduzione (guarda caso parlando della quarta istruzione: il racconto deriva dalla tecnologia), che “forse è il caso di ripetere un concetto mai abbastanza ripetuto: qualsiasi attività progettuale è all’1% ispirazione, lasciando il restante 99% in termini di traspirazione”. Basta leggere la piacevole intervista ad Ito per capire che solo una grande passione, una solida formazione, un duro tirocinio, un continuo impegno, possono costituire quella palestra intellettuale e professionale grazie alla quale le buone idee, le storie affascinanti, possono diventare realtà.

Giampiero Bosoni
Professore di Architettura degli interni al Politecnico di Milano

For those who have met Toyo Ito at least once at a lecture or elsewhere it may be easy to link the patterned shirt he wears in the pictures to the person in question. We mean the famed Japanese architect of which this slim volume is supposed to offer the user’s instructions.Part One, “Tokyo: Learn>Teach”, contains an introduction bearing the book’s title and lists the points of its critical stance. The text is rather militant, perhaps with an overly youthful language, but nonetheless interesting. Then comes a long, appealing interview with Toyo Ito by all three editors. Next there are some likeable interviews of two young architects (Mark Dytham and Fiona Raby) who worked with Ito before embarking on promising careers.
Andrew Barrie’s piece, “A Violet Porsche and a Honda Van”, is linked to them, for it seeks to underscore the originality of Toyo Ito’s owning a Porsche (which to some may appear extravagant). To make the remark more enticing, a note observes that the Italian architect Mollino owned a yellow Porsche. This all leads to the consideration: “At times, unexpected details let you comprehend things.”Part One ends with a theoretical article by Toyo Ito published in 1995 in Tokyo’s *Kenchiku Zasshi*, which is certainly a cardinal feature of the publication. It is titled “The image of architecture in the electronic age.” Undoubtedly, Ito’s original writings (including the fine, complex interview by the editors) are the most enchanting documents for getting direct knowledge of Ito’s view of the contemporary and near future worlds.Now we go to Part Two of this 110 page book, titled “Bangkok: Teach>Learn”.
Part Two is much shorter than the first and is wholly devoted to the special workshop set up by Ito on “Tomorrow Where Shall We Live?” It was staged in Bangkok in 1996.
There is the history of how this design workshop was conceived and organised, plus two short explanatory essays by Ito (“A Message for the 21st Century” and “Tarzan in the Media Jungle”). The former acted as the introduction to the sessions and the latter terminated them. Moreover, there are some writings and images concerning four schemes by some young participants at the workshop.
The book ends with a curious bibliography by Stefano Mirti entitled “From Lao Tzu to Sailor Moon. Some reading for understanding Ito and Japan.” It consists of stirringly interdisciplinary, nearly accidental reading suggestions ranging from Sun Tzu to Sony, as if it were a Ferris wheel. We don’t know if the most transcendent book proposed is Philip Dick’s *The Man in the High Castle* or Karl Jung’s introduction to the book of the Ching, or even *Zen in the art of Archery* by Harrigel.This summarises the various contents of this practical tool for reading and probing Toyo Ito’s design thought.Let’s take a closer look at this interpretative outline offered by the editors in the form of user’s instructions for Ito’s way of conceiving and creating. In fact, we have to point out that it is called a practical instrument able to let the readers, especially young architects, learn from the master. That is the intention of Choochuey and Mirti. The editors want to focus on the analysis of Ito’s smaller works in order to approach his creations. This choice is made because in these cases Ito shows a great design tension (equal to that in his big schemes) but according to the editors the size is suitable for young architects. That is how they suggest using this group of small works created by Ito as “a special type of conceptual compasses that let us look where Ito is going, where architecture is going and where we want to be in today’s debate. Furthermore, they help us clarify the stance we want to take if we have the strength and ability”. Now come the four user’s instructions.
The first asserts that the concept derives from the tale. The second says that the form stems from the concept. According to the third, technology comes from form and the last states that the tale springs from technology. As the editors highlight, these rules are somewhat circular; we want to add that it is typical of some Zen aphorisms. It seems to us that the meaning of these instructions is to remind both more elderly and younger designers that creating architecture does not have to signify just erecting functional structures. Instead, they should mean building “fascinating stories that grip us,” as the editors write, “solidly employing architecture’s physical and non-physical materials to express our ideas, visions and most secret notions.” All this reasoning is right and proper but one has to be careful about proposing them as easy user’s instructions. The risk is, in our opinion, turning them into a dangerous sort of mystification which can make all, and especially the young, lose sight of a fact stressed by the editors themselves towards the end of the introduction in discussing the fourth rule (the tale stems from technology). “Perhaps we should repeat a concept that cannot be repeated too often: any creating is 1% inspiration and 99% sweating.” It suffices to read Ito’s nice interview to grasp that only a great passion, good education, a tough apprenticeship and hard work ensure the intellectual and professional preparation that can turn enchanting stories into reality.

Giampiero Bosoni
Professor of Interior architecture at the Polytechnic of Milan

Quattro, tre o... nessuna "Sia buona regola che non una sedia, sgabello o tavolino della stanza della servitù o della cucina abbia più di tre gambe, perché questa è stata l'inveterata e costante consuetudine di tutte le famiglie che ho conosciuto, e si dice che si basi su due motivi: primo, quello di mostrare che i servi si trovano sempre in una situazione traballante; secondo, si ritiene una prova di umiltà il fatto che le sedie e i tavoli della servitù abbiano almeno una gamba in meno rispetto a quelle dei padroni. Riconosco che è stata fatta eccezione a questa regola per quanto concerne la cuoca, alla quale è concessa per antica consuetudine una poltrona per schiacciarci un pisolino dopo pranzo: e tuttavia è raro che mi sia capitato di vederne con più di tre gambe. Ora, questa generale zoppicatura delle sedie della servitù viene attribuita dai filosofi a due cause le quali, è stato osservato, sono in grado di generare le più grandi rivoluzioni negli stati e negli imperi: intendo dire l'amore e la guerra. Lo sgabello, la sedia, o il tavolino, son le prime armi che in genere si brandiscono nel corso di baruffe o di schermaglie; e a pace fatta le seggiole, se non sono molto robuste, sono esposte a patire il corso di un amorazzo, dato che la cuoca è in genere grassa e pesante e il maggiordomo sempre un po' alticcio".

Jonathan Swift, *Istruzioni ai domestici/Directions to Servants*, 1745
A cura di/ Edited by Attilio Brilli, RCS Rizzoli Libri, Milano 1987

Four, three or...none "Let it be a constant Rule, that no Chair, Stool, or Table in the Servants Hall, or the Kitchen, shall have above three Legs, which hath been the ancient, and constant Practice in all the Families I ever knew, and is said to be founded upon two Reasons; first, to shew that Servants are ever in a tottering Condition; secondly, it was thought a Point of Humility, that the Servants' Chairs and Tables should have at least one Leg fewer than those of their Masters. I grant there hath been an Exception to this Rule, with regard to the Cook, who by old Custom was allowed an easy Chair to sleep in after Dinner; and yet I have seldom seen them with above three Legs. Now this epidemical Lameness of Servants' Chairs is by Philosophers imputed to two Causes, which are observed to make the greatest Revolutions in States and Empires; I mean, Love and War. A Stool, a Chair, or a Table, is the first Weapon taken up in a general Romping or Skirmish; and after a Peace, the Chairs, if they be not very strong, are apt to suffer in the Conduct of an Amour; the Cook being usually fat and heavy, and the Butler a little in Drink."

dalilips 2004 (1972)
Salvador Dalí e/and Oscar Tusquets Blanca
Fotografia di/Photograph by
Oriol Maspons, 1975

I NUOVI MOBILI

Dimenticati i frenetici tentativi di esplorare in modo esauriente i padiglioni fieristici del Salone del Mobile di Milano e di partecipare alla miriade di eventi che fanno da corollario alla manifestazione, riportiamo l'attenzione sui mobili: i nuovi prodotti, gli aggiornamenti, ma anche le tante riedizioni e i furbi rimandi a progetti del passato, presentati in questa cruciale occasione. La storia del design è diventata un enorme archivio dal quale tutti attingono a piene mani, taluni con correttezza e consapevolezza, altri con leggerezza ignorante. Ma i nuovi buoni progetti non mancano, specie quelli che sanno mettere a frutto le più attuali tecnologie della plastica e della curvatura del legno. La capacità del design di essere trasversale alle generazioni e alle culture non cessa mai di stupire: lo dimostrano le prove dei maestri conclamati e dei talenti emergenti. Il design è una bandiera che elimina tutte le frontiere. *MCT*

THE NEW FURNITURE

■ Forgetting our frantic attempts at covering every inch of the pavilions and their contents at the Milan Furniture Fair and taking part in the myriad of events dragged along in its wake, we are focusing on the more riveting of its new products and updates, but also the reissues and crafty throwbacks to past designs that it spotlighted. The history of design has become one huge archive, ruthlessly exploited by everyone – some ethically and with acute awareness of the environment, but others with dense superficiality. There was no lack of new designs, especially those that made use of the most modern technologies in plastics and wood curvature. As shown by its masters and emerging talents, design's ability to be cross-generational and cross-cultural never fails to astound. It is a flag that has swept away all the world's frontiers. *MCT*

SILLÓN LEDA
DESIGN: SALVADOR DALÍ

Tornano a vivere i mobili disegnati da Dalí per Jean-Michel Frank, insieme alla sedia e al tavolino basso Leda presi dal quadro *Femme à la tête rose* (1935). Lo scultore Joaquim Camps li ha 'materializzati', Bd li fa produrre.

BD EDICIONES DE DISEÑO
bd@bdbarcelona.com
www.bdbarcelona.com

■ Furniture pieces designed by Dalí for Jean-Michel Frank have come back to life, together with the Leda chair and low end table taken from the painting entitled *Woman with the pink head* (1935). The sculptor, Joaquim Camps, 'materialised' them and Bd had them produced and is marketing them as a world esclusive.

STRIPED COLLECTION
DESIGN: RONAN E/AND ERWAN BOUROULLEC

Collezione di sedie, poltroncine, tavoli, sgabelli, chaise-longue e lettini adatti anche all'uso all'aria aperta. Sulla struttura in tubo di acciaio ovale, sono agganciate le stecche in metacrilato che formano i piani di seduta o appoggio.
■ Collection of chairs, low-backed armchairs, tables, stools, chaise-lounges and sunbeds suitable for use both indoors and out. Attached to the structure in oval steel tubing are ribs in metacrylate that form seating surfaces or tops.

MAGIS
Via Magnadola, 15
31040 Motta di Livenza (Treviso)
T +39-0422862600
F +39-0422862653
info@magisdesign.com
www.magisdesign.com

DRIADE ALEPH
Via Padana Inferiore, 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
T +39-0523818650/0523818660
F +39-0523822628/052300822360
com.it@driade.com
export@driade.com
www.driade.com

FLO TABLE, FLO LITTLE TABLE
DESIGN: PATRICIA URQUIOLA

Elegante e leggera, la collezione FLO adotta una struttura in acciaio verniciato e un rivestimento in midollino, bianco e rosso lavorato a losanghe. Il decoro bicolore caratterizza il tavolo e il tavolino, lo sgabello alto e la sedia a schienale alto. La poltroncina a pozzetto utilizza invece una particolare lavorazione del midollino abbinato alla corda, una soluzione prevista anche per la sedia a schienale alto. Solo per interni.
■ Lightweight and elegant, the FLO collection makes use of a structure in painted steel and a cover in red and white rattan core worked into a diamond pattern. The two-tone decoration characterises the table and end table, illustrated here, as well as the high stool and chair with a high back. The well low-backed armchair features special processing of the rattan core combined with rope, a solution provided for the high-backed chair as well. The collection is only suitable for indoor use.

SANTA & COLE
Dolors Granés 32
E-08440 Cardedeu, Barcelona (Spain)
T +34-938-462437
F +34-938-711767
www.santacole.com
In Italia: Santa & Cole Italia
Via Cosimo del Fante, 5 - 20122 Milano
italia@santacole.com

DIGAMMA (1957)
DESIGN: IGNAZIO GARDELLA

Santa & Cole ha rimesso in produzione una piccola serie di prodotti progettati tra gli anni Cinquanta e Sessanta da alcuni maestri del design (Vico Magistretti, Ignazio Gardella, Kazuhide Takahama), affidando a Dino Gavina il coordinamento dell'iniziativa. Digamma ne è uno dei pezzi più rappresentativi. La poltrona ha una struttura metallica, con braccioli e gambe in acciaio; sedile, schienale e braccioli sono foderati a mano. Lo schienale è reclinabile in tre posizioni.
■ Santa & Cole has put back into production a small series of products designed between the Fifties and Sixties by several masters of design (Vico Magistretti, Ignazio Gardella and Kazuhide Takahama), by giving Dino Gavina the job of coordinating the initiative. Digamma is one of its most representative pieces. The armchair has a metallic structure, with arms and legs in steel. Seat, back and arms have been lined by hand. The back can be reclined in three positions.

CASSINA
Via Busnelli, 1
20036 Meda (Milano)
T +39-03623721
F +39-0362342246
info@cassina.it
www. cassina.it

OSPITE
DESIGN: CHARLOTTE PERRIAND

La collezione Cassina "I Maestri" ha un nuovo protagonista, Charlotte Perriand (1903-1999). Dal 1978 Charlotte collaborava alla ricostruzione dei mobili della "rivoluzione razionale" di cui era stata co-artefice. La sintonia che si era creata tra la designer e l'azienda ha reso naturale la decisione e facilitato la scelta dei mobili da realizzare, tra cui il tavolo estensibile Ospite, disegnato nel 1927. Il piano si avvolge nel cassonetto posto ad una delle estremità.
■ The Cassina "I Maestri" collection has a new protagonist – Charlotte Perriand (1903-1999). Charlotte collaborated with Cassina from 1978 on the reconstruction of furniture pieces from the "rational revolution", of which she was the co-designer. The cultural harmony that was created between designer and company facilitated the choice of furniture pieces to be executed, among which is the Ospite extendible table, designed in 1927. The top rolls up inside the large box situated at one end.

SIMPLE: WIRED
DESIGN: GABRIELE PEZZINI

Simple è una famiglia di complementi d'arredo – tavoli, sedie, sgabelli – basata sulla ricerca di un'estrema semplicità costruttiva, che garantisca qualità funzionale ed estetica e prezzi contenuti. Il progetto mira a stabilire una relazione emozionale tra gli oggetti e chi ne fa uso. Qui è illustrata la sedia Wired, interamente in filo d'acciaio, cromato per uso interno, verniciato con polvere epossidicata se la sedia è destinata all'esterno.
■ Simple is a family of decor complements – tables, chairs, stools – based on a search for extreme constructive simplicity, which guarantees functional and aesthetic quality at affordable prices. The design aims at establishing an emotional relationship between objects and the people who use them. Illustrated here is the Wired Chair, made entirely of steel wire, chromium-plated for indoor use or sprayed with epoxy paint if the chair is intended for outdoor use.

MAXDESIGN
Via dei Banduzzi, 75
33050 Bagnaria Arsa (Udine)
T +39-0432996412
F +39-0432996036
info@maxdesign.it
www.maxdesign.it

SEGESTA
DESIGN: ALFREDO HÄBERLI

Scocca in tecnopolimero composito multistrato e struttura in acciaio: è Segesta, una seduta dalla linea avvolgente. La scocca ingloba i braccioli, ma è alleggerita dal foro ricavato sullo schienale, utile anche alla presa. Insieme a Selinunte, forma una famiglia di sedute adatte ai più disparati utilizzi, grazie anche alle ultime versioni del modello Segesta: il seggiolone 'tennis', sorretto da una struttura in acciaio a scalini, e la sedia a dondolo, 'rocking', qui illustrata.
■ Body in technopolymer composite and structure in steel. That's Segesta, a seating solution with a wrap-around line. The body incorporates the arms, but is lightened up by a hole carved in the back, which is useful for picking it up. Together with Selinunte, it forms a family of seats suited to the most widely differing uses, also thanks to the latest versions of the Segesta model: the 'tennis' armchair, held up by a structure in steel with steps, and the rocking chair illustrated here.

ALIAS
Via dei Videtti, 2
24064 Grumello del Monte (Bergamo)
T +39-0354422511
F +39-0354422590
info@aliasdesign.it
www.aliasdesign.it

SCUDERIA
DESIGN: CARLO SCARPA

I tavoli, la sedia Kentucky e le credenze della collezione Scuderia, pezzi storici della produzione Bernini – che annovera altri mobili famosi di Carlo Scarpa – sono ora disponibili in frassino tinto e sbiancato. Le nuove finiture si affiancano alla versione iniziale in noce. La credenza qui illustrata è alta 187 cm e larga 99 cm. Le nuove finiture si applicano anche alla serie 1934, del medesimo autore.
■ The tables, the Kentucky chair and sideboards from the Scuderia collection and historic pieces from the Bernini product line – which numbers other famous furniture pieces by Carlo Scarpa – are now available in coloured and bleached ash. The new finishes have been added to the initial version in walnut. The sideboard illustrated here is 187 cm high and 99 cm wide. The new finishes have also been applied to the 1934 series by the same author.

BERNINI
Via Milano, 8
20020 Ceriano Laghetto (Milano)
T +39-0296469293
F +39-0296469646
info@bernini.it
www.bernini.it

COLLEZIONE KREFELD™
DESIGN: L. MIES VAN DER ROHE

Durante il Salone del Mobile di Milano 2004, Knoll International ha presentato ufficialmente in Europa la collezione Krefeld™, originariamente disegnata da Mies nel 1927 per un'abitazione privata. Knoll, in collaborazione con il MoMA, ne detiene i disegni originali, dei quali ha rilevato i diritti. La poltrona, qui illustrata, fu creata per le sale delle case Lange e Esters a Krenfeld (Germania). La collezione comprende inoltre poggiapiedi, divano e tavolino.
■ During the 2004 Milan Furniture Show, Knoll International officially presented the Krefeld™ collection in Europe, originally designed by Mies in 1927 for a private residence. Knoll, in collaboration with MoMA, has the original designs, whose rights it has taken over. The armchair, illustrated here, was created for the rooms in the Lange and Esters houses in Krenfeld (Germany). The collection includes a footrest, sofa and end table as well.

KNOLL INTERNATIONAL
Piazza Missori, 3
20123 Milano
T +39-027222291
F +39-0272222930
italia@knollint.com
www.knollint.com

UNO
DESIGN: RENZO FAUCIGLIETTI E/AND BARTOLI DESIGN

La forma è semplice, quasi elementare. La superficie della sedia, in pelle R 606, è co-stampata in un unico processo produttivo insieme al componente soffice interno. Così l'apparente durezza della superficie è smentita dalla sensazione di flessibilità che si coglie all'atto del sedersi.

■ The form is simple, nearly elementary. The surface of the chair, in R 606 leather, is co-moulded in a single productive process together with the soft internal component. Thus, the apparent hardness of the surface is cancelled out by the feeling of flexibility that you get as soon as you sit down.

SEGIS
Via Umbria, 14
53036 Poggibonsi - Loc. Fosci (Siena)
T +39-0577980333
F +39-0577938090
segis@segis.it
www.segis.it

WELL
DESIGN: RAUL BARBIERI

Sgabelli in acciaio cromato con sedile in polimero tecnico stampato a iniezione. Due altezze: 65 e 77 cm.
■ Stools in chromium-plated steel with seats in an injection-moulded technical polymer. Two heights: 65 and 77 cm.

REXITE
Via Edison, 7 - 20090 Cusago (Milano)
T +39-0290390013
F +39-0290390018
info@rexite.it - www.rexite.it

BOUM
DESIGN: MONICA GRAFFEO E/AND RUGGERO MAGRINI

Sgabello girevole, regolabile in altezza. Base in acciaio, scocca in polipropilene.
■ Swivel stool, adjustable in height. Base in chromium-plated steel, body in polypropylene.

KRISTALIA
Via Calderano, 5 - 33070 Brugnera (PN)
T +39-0434623678
F +39-0434624901
info@kristalia.it - www.kristalia.it

GIROLA
DESIGN: LIEVORE, ALTHERR, MOLINA

La forma troncoconica e il dinamismo dell'insieme delle linee suggeriscono il movimento di cui Girola è dotata: la poltroncina è infatti girevole. Ha una struttura in multistrato di betulla, con imbottitura in espanso a quote differenziate. Poggia su una base di metallo verniciato, dotata di meccanismo a sfera per la rotazione. Il rivestimento, in tessuto, è disponibile anche nella versione ignifuga in Trevira.
■ The truncated-conical form and dynamism of the complex of lines suggest the movement with which Girola is endowed. The low-backed armchair is in fact a swivel item and has a structure in birch plywood, with upholstery in polyurethane foam with different densities. It rests on a base of painted metal, equipped with a spherical mechanism for rotation. The cover, in a fabric, is also available in the fireproof version in Trevira.

TACCHINI
Via Domodossola, 7
20030 Baruccana di Seveso (Milano)
T +39-0362504182
F +39-0362552402
info@tacchini.it
www.tacchini.it

FERLEA
Zona Industriale San Marziale
53034 Colle Val d'Elsa (Siena)
T +39-0577929400
F +39-0577928092
ferlea@ferlea.com
www.ferlea.com

LILY
DESIGN: STUDIO RIFORMA

Compatta, quasi racchiusa su se stessa (se si esclude il profondo taglio nello schienale), Lily è una poltroncina completamente sfoderabile.
La sua struttura in legno è rivestita in poliuretano espanso indeformabile ad alta densità e fibra poliestere, così come il cuscino di seduta.
Base in metallo.
■ Compact, almost closed off on itself (if we exclude the deep cut in its back), Lily is a completely slipcovered low-backed armchair. Its structure in wood is upholstered in high-density undeformable polyurethane foam and polyester fiber, like its seat cushion. Base in metal.

GEBRÜDER THONET VIENNA
Hegelgasse, 11
A-1010 Wien (Austria)
T +43-(0)1-3102002-0
F +43-(0)1-3102002-13
POLTRONA FRAU
S.S. 77 Km 74.500
62029 Tolentino (Macerata)
T +39-07339091
F +39-0733971600
info@poltronafrau.it
www.poltronafrau.it

DOZE
DESIGN: STUDIO CERRI & ASSOCIATI

La chaise-longue Doze reinventa con seduzione sia i materiali simbolo della Gebrüder Thonet Vienna, il tondino curvato e la paglia di Vienna intrecciata, che una tipologia del suo catalogo storico, la sedia a dondolo con braccioli. La struttura, in acciaio trafilato con finitura cromata, traccia un'ossatura elegante, sulla quale s'intrecciano strisce di cuoio nero a formare una seduta elastica, arricchita da un poggiatesta in pelle nera.
■ The Doze chaise-lounge seductively reinvents not only the materials that are the symbol of Gebrüder Thonet Vienna (the curved iron rod and woven Vienna straw) but also a typology from its historic catalogue, the rocking chair with arms. The structure, in extruded steel with a chromium-plated finish, traces an elegant frame on which black leather strips are woven to form an elastic and comfortable seat, enriched by a headrest cushion in black leather.

FLEXFORM
Via Einaudi, 23/25
20036 Meda (Milano)
T +39-03623991
F +39-0362399228
www.flexform.it

PETER
DESIGN: ANTONIO CITTERIO

Poltroncina e sgabello dialogano tra loro completandosi a vicenda. Per le sedute e lo schienale il progettista ha inventato una trama in cordoncino di cuoio (in diversi colori) che richiama la paglia di Vienna. La struttura in metallo cromato (o nichelato oppure satinato) si risolve in un incrocio tra montanti che disegnano un profilo curvo; anche le sedute e lo schienale risultano leggermente concavi.
■ Low-backed armchair and stool dialogue with one another, thus completing each other. For the seat and back the designer invented a weave in leather cord (in various colours) reminiscent of Vienna straw. The structure in chromium-plated (or nickel-plated or satin- finish) metal is resolved in an intersection among uprights that delineate a curved profile. The seats and back turn out to be slightly concave.

FLORI
DESIGN: WERNER AISSLINGER

Poltrona da riposo formata da un sottile strato di schiuma poliuretanica, supportato da un telaio in acciaio con molleggio a nastri elastici, e da una gamba centrale girevole. L'ampio sedile e lo schienale molto inclinato rispetto alla seduta rendono Flori molto confortevole. Sul lato posteriore, un maniglione in alluminio favorisce il movimento dell'oggetto.
■ Restful armchair is made of a thin layer of polyurethane foam, supported by a frame with springs in elastic bands and a central swivel leg. Its shape is conditioned by the ample width of its seat and by the stressed inclination of its back, unusual proportions that make Flori very comfortable. A large handle in aluminium on its rear side makes moving the item very easy.

ZANOTTA
Via Vittorio Veneto, 57
20054 Nova Milanese (Milano)
T +39-03624981
F +39-0362451038
sales@zanotta.it
communication@zanotta.it
www.zanotta.it

FOLIE
DESIGN: FRANCESCO LUCCHESE

Folie è una sorta di culla per adulti. La sua forma è confortevole come un abbraccio, perché seduta e schienale sono fusi insieme. La scocca, rialzandosi sui lati, include anche i braccioli, disegnati da due fori ellittici. La struttura della poltrona è realizzata in metallo, l'imbottitura in schiumato.
■ Folie is a sort of cradle for adults. Its form is as comfortable as an embrace, because its seat and back are fused together. Its body, raised on its sides, includes a pair of arms, designed by two little elliptical holes. The structure of the armchair is made of metal, while its upholstery is in foam.

SWAN ITALIANA
Via Montenero, 15
22060 Cantù - Loc. Vighizzolo (Como)
T +39-031730222
F +39-031732505
info@swanitaly.com
www.swanitaly.com

LIVING DIVANI
Strada del Cavolto, 15/17
22040 Anzano del Parco (Como)
T +39-031630954
F +39-031632590
info@livingdivani.it
www.livingdivani.it

LEAF
DESIGN: CLAESSON-KOIVISTO-RUNE

La robustezza della struttura è dissimulata da una linea snella e leggera: ecco Leaf, una famiglia di oggetti composta da poltroncina, chaise-longue, divano e da tavolini di varia misura. I cuscini sono fissi, incorporati nell'imbottitura dello schienale e della seduta; si ripiegano creando una sorta di morbido marsupio, un gioco che acquista una particolare eleganza quando si sceglie un rivestimento bicolore. Struttura in acciaio verniciato.
■ The sturdiness of the structure is belied by a light and svelte line. That's Leaf, a family of objects consisting of a low-backed armchair, chaise-lounge, sofa and end tables of various sizes. Cushions cannot be moved but are built into the upholstery of the back and seat. They bend back, creating a sort of soft marsupial, a game that acquires an offbeat kind of elegance when a two-tone covering is chosen. Structure in painted steel.

BLÅ STATION
Box 100
S-29622 Åhus (Sweden)
T +46-(0)44-249070
F +46-(0)44-241214
info@blastation.se
www.blastation.se

SNOOZE 040
DESIGN: FREDRIK MATTSON & STEFAN BORSELIUS

Poltroncina relax sorretta da sottili gambe in tubolare di metallo cromato. La sua particolarità risiede nel decoro del rivestimento, ottenuto con una nuova tecnica. Il tessuto (o la pelle) è stampato insieme alla schiuma dell'imbottitura mediante calore e pressione. La costruzione è nascosta all'interno della sottile scocca in essenza stampata a compressione.
■ Relaxing low-backed chair undergirded by slender legs in chromium-plated tubular metal. Its most outstanding feature lies in the decoration of the upholstery, achieved with a new technique. The fabric (or leather) is moulded together with the foam of the upholstery by means of heat and pressure.The construction is hidden inside the slender frame of the item in compression-moulded veneer.

REGINA
DESIGN: PAOLO RIZZATTO

Bergère girevole, inclinabile, innovativa nella lavorazione di rivestimento e imbottitura nonché nel sistema di giunzione di entrambi alla scocca. Base a quattro razze raccordate a un cilindro centrale cui è fissato il meccanismo di rotazione.

■ Swivel easy-chair, inclinable and innovative in the workmanship on both upholstery and padding as well as in the system of joining both to the shell. Base with four spokes is connected to a central cylinder to which the rotation mechanism is attached.

POLTRONA FRAU
S.S. 77 Km 74.500
62029 Tolentino (Macerata)
T +39-07339091
F +39-0733971600
info@poltronafrau.it
www.poltronafrau.it

MARCUS
DESIGN: JEFFREY BERNETT

Poltrona con struttura in legno di rovere massello, imbottita e rivestita in stoffa o pelle. Si completa con il pouf poggiapiedi.

■ Armchair with structure in oak heartwood, stuffed and upholstered in fabric or leather. A footrest ottoman is also available.

MONTINA
Via Comunale del Rovere, 13/15
33048 S. Giovanni al Natisone (Udine)
T +39-0432747300
F +39-0432747377
montina@montina.it
www.montina.it

CAMPUS
DESIGN: CARLO TAMBORINI E/AND FABIO AZZOLINA

Disponibile in tre misure (200, 230 e 260 cm), Campus si caratterizza per la rigorosa geometria dei suoi componenti, che lo schienale movibile (il meccanismo è stato ingegnerizzato da Decoma Design) rende meno rigida. Il divano poggia su sottili piedini in tubolare di metallo ed è completato da un grande pouf (102 x 102 cm).

■ Available in three sizes (200, 230, and 260 cm), Campus is characterised by the rigorous geometry of its components, which its movable back (the mechanism was engineered by Decoma Design) makes less rigid. The sofa rests on slender legs in tubular metal and is rounded out by a large square ottoman (102 x 102 cm).

MOS ITALIA BY COVER
Via Montenero, 15
20060 Cantù – Loc. Vighizzolo (Como)
T +39-031730089
F +39-031732505
mos@mositalia.com
www.mositalia.com

KUBICO
DESIGN: MAURO LIPPARINI

Lavorato con ricercatezza sartoriale (le cuciture del rivestimento sottolineano tutti gli spigoli), Kubico ha una linea sobria ed elegante. I piedi, in tubolare di acciaio a sezione quadrata, evidenziano la geometria elementare delle parti imbottite. Il divano è disponibile in quattro misure (180, 210, 240 e 270 cm) ed è completato da pouf e tavolini. La collezione comprende anche la poltrona, proposta in due misure (128 e 112 cm).

■ Worked with sartorial sophistication (the upholstery seams lend emphasis to all the sharp edges), Kubico has a line that's both sober and elegant. The legs, in tubular steel with a square cross section, throw into bold relief the elementary geometry of the upholstered parts. The sofa is available in four sizes (180, 210, 240 and 270 cm) and is rounded out by an ottoman and end tables. The collection also includes an armchair offered in two sizes (128 and 112 cm).

I 4 MARIANI
Via S. Antonio, 102/104
22066 Mariano Comense – Perticato (Como)
T +39-031746204
F +39-031749060
info@i4mariani.it
www.i4mariani.com

CAPPELLINI
Via Marconi, 35
22060 Arosio (Como)
T +39-031759111
F +39-031763322/763333
cappellini@cappellini.it
www.cappellini.it

OBLONG
DESIGN: JASPER MORRISON

Osservando Oblong si potrebbe affermare che Morrison abbia pensato: "L'imbottito è solo un insieme di cuscini...". Rivisitazione in chiave geometrica della celeberrima Sacco, il divano non è che un insieme di parallelepipedi imbottiti di perle di polistirolo, accostati senza alcuna struttura di sostegno. Il rivestimento, sfoderabile, presenta cuciture e cerniere di colore diverso.

■ When you look at the Oblong sofa, it might occur to you that Morrison thought: "An upholstered furniture piece is just a cluster of cushions...". Rivisitation in a geometric key of the very celebrated 'Sacco', the Oblong sofa is nothing but a bunch of parallelepipeds upholstered with polystyrene pearls, brought together without any support structure. Slipcovers have seams and slide fasteners in different colours.

SNOWDONIA
DESIGN: ERIC JOURDAN

Snowdonia si segnala per la fluidità delle sue curve: seduta, schienale e braccioli si fondono in un'unica forma che avvolge il corpo dell'occupante. La dolcezza accogliente della seduta contrasta con i basamenti in rovere e alluminio, robusti e ben in vista. Il comfort è assicurato anche da sospensioni a fasce elastiche di fili d'acciaio sospesi con molle. La collezione comprende, oltre al divano a due o tre posti, poltrona e pouf.

■ Snowdonia stands out for the fluidity of its curves. Seat, back and arms fuse into a single form that envelops the occupant's body. The cozy softness of the seat contrasts with the bases in oak and aluminium, which are sturdy and impossible not to see. Comfort is assured by elastic band suspensions made of steel wires hung from springs. The collection includes, in addition to the sofa with two or three seats, an armchair and an ottoman.

LIGNE ROSET
BP 9
01470 Briord (France)
T +33-(4)74361700
F +33-(4)74361695
www.ligne-roset.com

KERRY
DESIGN: BOB ANDERSON

Kerry nasce da un modulo rettangolare che si ripete nella base, nei cuscini e nei braccioli. Variando la forma degli appoggi – sono disponibili tre tipi di piedino, in metallo e in cuoio – il divano interpreta stili diversi senza perdere il proprio carattere. La serie comprende divani fissi, terminali, elementi angolari, chaise-longue e pouf. Rivestimento in tessuto sfoderabile o in pelle.

■ Kerry was born of a rectangular module, which is reproduced in the base, cushions and arms. By varying the form of its underpinnings – legs come in three different types, in metal and leather – the sofa interprets different styles without losing its distinctive character. The series includes fixed and terminal sofas, corner elements, chaise-lounges and ottomans. Fabric slipcovers or leather fixed upholsteries.

BPA INTERNATIONAL
Via Meucci, 1
22060 Cabiate (Como)
T +39-031756645
F +39-031756650
info@bpainternational.com
www.bpainternational.com

ARGO
DESIGN: FRANCESCO ROTA

La collezione Argo è composta da poltrona, pouf e divano. Progettata nel pieno rispetto dell'ergonomia, rivisita e attualizza forme classiche. Il fulcro della collezione è la poltrona: basculante e girevole, abbinata al pouf diventa la seduta ideale per il relax e la lettura. Il divano, qui suggerito, è proposto in quattro dimensioni differenti, adatte ad ogni esigenza di spazio. La linea è leggera e aerea, i rivestimenti scelti con cura.

■ The Argo collection consists of an armchair, ottoman and sofa. Designed with the utmost respect for ergonomic sizes, it revisits and brings classic shapes up to date. The collection's cornerstone is the armchair. Counterpoised and swiveling, when combined with the ottoman it becomes the ideal seating solution for reading and relaxing. The sofa, suggested here, is offered in four different dimensions that are suited to every spatial need. The line is light and airborne, and upholsteries are painstakingly chosen.

PAOLA LENTI
Via XX Settembre, 7
20136 Meda (Milano)
T +39-0362343216
F +39-036270492
info@paolalenti.it
www.paolalenti.com

AIR FRAME SERIES
DESIGN: DAVID CHIPPERFIELD & IXC. R & D

La collezione nasce dall'impiego di un materiale aeronautico riciclato – Airframe, pannelli alveolari in alluminio – utilizzato per la struttura e per le superfici dei mobili. Questa scelta stilistica ha ridotto al minimo gli elementi secondari, permettendo di raggiungere una grande semplicità nel design e nella costruzione strutturale. Iniziata nel 1992, Air Frame comprende imbottiti, tavoli, credenze e un sistema di scrivanie.

■ The collection was born from the use of a recycled aeronautical material – Airframe, honeycomb panels in aluminium – used for the structure and surfaces of furniture pieces. This stylistic choice has reduced secondary elements to a minimum, thus making it possible to achieve a great simplicity of design and structural construction. Started in 1992, Air Frame includes upholstered furniture items, tables, sideboards and a desk system.

IXC.
2-20-7 Ebisuminami
Shibuya-ku Tokyo 150-0022 (Japan)
T +81-3-57254170
F +81-3-57254173
info@ixc.jp
www.ixc.jp

ELEMENTAIRE
DESIGN: JEAN NOUVEL

La pelle lavorata con la solita maestria si sposa a un design secco e privo di compiacimenti. Elementare, come il nome scelto per questa collezione di imbottiti, nuova tappa nella collaborazione dell'azienda con l'architetto francese. La serie comprende divano a due o tre posti, poltroncina, pouf e chaise-longue. Struttura in legno massello e multistrato, imbottitura in poliuretano e fibra ovattata, piedini in legno massello.

■ Leather worked with the usual mastery is wedded to a design that's dry and anything but smug. Elementary, like the name chosen for this collection of upholstered items, it is a new level of collaboration for the company with the French architect. The series embraces a sofa with two or three seats, a low-backed armchair, an ottoman and a chaise-lounge. Structure in heartwood and plywood, upholstery in polyurethane and wadded fibers, legs in heartwood.

MATTEOGRASSI
Via Padre Rovagnati, 2
22066 Mariano Comense (Como)
T +39-031757711
F +39-031748388
info@matteograssi.it
www.matteograssi.it

KING
DESIGN: GIJS PAPAVOINE

Poltroncina da pranzo, spaziosa ed avvolgente. La sua struttura, ottenuta da un unico pezzo d'acciaio, è celata dal rivestimento, che la ricopre interamente, gambe comprese.
■ Dining low-backed armchair, spacious and enveloping. Its structure, obtained from a single piece of steel, is kept out of sight by its upholstery, which covers all of it, including its legs.

MONTIS
Postbus 153
NL-5100 AD Dongen (The Netherlands)
T +31-(0)162-377777
F +31-(0)162-377711
info@montis.nl- www.montis.nl
In Italia: **IDF**
Via Pilacorte, 3
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T +39-0427927165
F +39-0427928018
info@idfgroup.it - www.idfgroup.it

PIANO DESIGN CHAIRS
DESIGN: STUDIO PIANO DESIGN

Sedia in legno massiccio (ciliegio, acero, rovere e noce americani di forestazione), assemblata senza l'utilizzo di parti metalliche. Finitura a cera e olio naturale.
■ Chair in solid wood (American cherry, maple, oak and walnut from forestation programmes), assembled without using metallic parts. Finish in wax and natural oil.

RIVA 1920R
Riva Industria Mobili
Via Milano, 137
22063 Cantù (Como)
T +39-031733094
F +39-031733413
riva1920@riva1920.it
www.riva1920.it

SYSTEM
DESIGN: S. GIOBBI E/AND A. MAZZONI DELLE STELLE

Progettato all'insegna della flessibilità, System comprende poltroncine e divanetti (qui è suggerito il modello Allegretto), proposti in diverse varianti per quanto riguarda dimensioni del sedile, altezza dello schienale e lunghezza delle gambe. Le caratteristiche costruttive (struttura in tubolare di metallo annegato in poliuretano, ignifugo Classe 1) rendono la serie adatta anche al contract.
■ Designed on the basis of flexibility, System includes low-backed armchairs and small sofas (suggested here is the Allegretto model), offered in different variants, as far as the dimensions of the seat, the height of the back and the length of the legs are concerned. Its constructive characteristics (structure in tubular metal, buried in polyurethane, fire-resistant Class 1), make the series perfect for the contract sector as well as retail.

BUSNELLI GRUPPO INDUSTRIALE
Via Kennedy, 34
20020 Misinto (Milano)
T +39-0296320221
F +39-0296329384
gruppo@busnelli.it
www.busnelli.com

NESSAEA, ADELPHA
DESIGN: MARCO GORINI

Piccoli sedili da usare come tavolini, panche che diventano piani d'appoggio, sedili che reggono teli ombreggianti, pavimenti modulari in legno flottanti su un telaio in alluminio: sono le proposte di Strato Summer Living, piccola collezione di arredi per esterno. Qui sono illustrati lo sgabello Nessaea, con cuscino asportabile, e la panca Adelpha, realizzati in massello di iroko, come l'intera collezione.
■ Small chairs to be used as end tables, benches that turn into coffee tables, chairs with shading materials, modular floors in wood floating on a frame in aluminium. These are Strato Summer Living's offerings, a small collection of furnishings for outdoor use. Illustrated here are the Nessaea stool, with a removable cushion, and the Adelpha bench, made of iroko heartwood, like the entire collection.

STRATO
Via Piemonte, 9
23018 Talamona (Sondrio)
T +39-0342610869
F +39-0342610418
strato@stratocucine.com
www.stratocucine.com
www.t-altro.com

CASAMILANO
Marchio di Asia
Via dei Celuschi, 8
20036 Meda (Milano)
T +39-0362340499
F +39-0362341247
info@casamilanohome.com
www.casamilanohome.com

MING
DESIGN: PAOLA NAVONE

Casamilano propone nuovi prodotti, texture, tessuti, aggiornamenti di prodotti esistenti e una nuova, forte, evocativa finitura rosso lacca. La si può apprezzare nella poltroncina Ming, qui illustrata e disponibile anche in nero. Si tratta di una gomma lacca rifinita a mano, che esalta le qualità del legno massello. Ming è proposta anche in rovere tinto moka.
■ Casamilano offers new products, textures, fabrics, updates of existing products and a new strong, evocative red lacquer finish. The latter can be admired in the Ming low-backed armchair, illustrated here. It's lacquer finished by hand, which enhances the qualities of the heartwood. Ming is also available in moka-dyed oak.

CUADRONDA
DESIGN: TOBIA SCARPA

Il contrasto tra il quadrato e il cerchio sembra essere l'elemento di punta di questo progetto: ne nasce una poltrona che ha un sedile di forma rettangolare, sorretto da gambe a sezione quadrata, cui si contrappone uno schienale dalla morbida forma circolare. L'insieme è originale e armonioso.
■ The contrast between the square and the circle seems to be the key element in this design. Born from it is an armchair that has a seat with a rectangular shape, supported by legs with a square cross-section, against which a back with a soft circular shape is set. The whole is original and harmonious.

MERITALIA
Via Como, 76/78
22066 Mariano Comense (Como)
T +39-031743100
F +39-031744460
meritalia@meritalia.it
www.meritalia.it

LITTLE TULIP (1965)
DESIGN: PIERRE PAULIN

Ci sono designer che sanno interpretare l'epoca in cui vivono e anticipare i gusti delle generazioni a seguire. Pierre Paulin è stato uno di questi talenti. Lo dimostra la vitalità dei suoi progetti, molti ancora a catalogo dopo decenni. Un esempio? La poltroncina Little Tulip, una forma che si apre come un fiore ai primi raggi del sole. Forte e confortevole, è sorretta da piedistallo e base in metallo.
■ There are designers who are capable of not only interpreting the era in which they live, but also forecasting the tastes of generations to come. Pierre Paulin was one of these talents. This is proven by the vitality of his designs, many of which are still in the catalogue decades later. An example? The Little Tulip low-backed armchair, a form that opens like a flower kissed by the first rays of the rising sun. Strong and comfortable, it is held up by a pedestal and base in metal.

ARTIFORT
P.O. Box 115
5480 Ac Schyndel (The Netherlands)
T +31-(89)-721503
F +31-(89)-721549
info@artifort.com
www.artifort.com

BABA
DESIGN: ADRIANO TOLOMEI

Promosedia ha trasformato una fiera nata per promuovere un distretto industriale – il Salone Internazionale della Sedia di Udine – in un'occasione per discutere di design e della sua cultura. Tra gli eventi organizzati dalla manifestazione, si ricorda il Premio "Top Ten", assegnato alle sedie più interessanti tra quelle esposte. Baba (prodotta da Sintesi 2) è una delle premiate nel 2003.
■ Promosedia has transformed a fair born to promote an industrial district – the International Chair Show of Udine – into an occasion for staging a discussion on design and its culture. Among the events organised by the fair you may recall the "Top Ten" Prize, awarded to the most interesting chairs among those on view. Baba (produced by Sintesi 2) is one of 2003's winners.

PROMOSEDIA
Via Trieste, 9/6
33044 Manzano (Udine)
T +39-0432745611
F +39-0432755316
promosedia@promosedia.it
www.promosedia.it

PALLA (1966)
DESIGN: GIOVANNI TRAVASA

In produzione dal 1966, la poltrona Palla, per la sua semplicità e originalità, è entrata nella storia del design. Simile ad una grande palla affloscia al centro, è realizzata in giunco (la struttura) e midollino (intreccio), in vari colori, tra i quali il rosso acceso qui illustrato. La tintura del midollino è ottenuta mediante prodotti naturali e atossici, all'acqua.
■ In production since 1966, the Palla armchair has become an important part of design history thanks to its simplicity and originality. Similar to a big ball that has gone limp in the middle, it is made of rushes (the structure) and rattan core (weave), in various colours, one of which is bright red, illustrated here. The dye of the rattan core is achieved through natural and atoxic water-based products .

VITTORIO BONACINA
Via Madonnina, 12
22040 Lurago d'Erba (Como)
T +39-031699800
F +39-031699215
bonacina@bonacinavittorio.it
www.bonacinavittorio.it

PASMORE
DESIGN: GORDON GUILLAUMIER

Poltrona con poggiapiedi, Pasmore si avvale di una lavorazione ineccepibile. La struttura è realizzata in noce americano tipo canaletto; il bracciolo è ricavato da un massello curvato a vapore e stabilizzato in forni di essiccazione, successivamente lavorato su macchina a controllo numerico e rifinito a mano. Il rivestimento "Pelle intrecciata", qui illustrato, è formato da liste di pelle, confezionate singolarmente e intrecciate a mano.
■ Armchair with footrest, Pasmore makes use of a kind of workmanship that is irreproachable. The structure is made of American dark walnut. The arm is made from steam-curved heartwood, stabilised in drying ovens, subsequently worked on a numerical control machine and finished by hand. The Woven Leather upholstery, illustrated here, is made up of strips of leather, crafted individually and woven by hand.

MINOTTI
Via Indipendenza, 152
P.O. Box n. 61
20036 Meda (Milano)
T +39-0362343499
F +39-0362340319
info@minotti.it
www.minotti.com

BONACINA PIERANTONIO
22040 Lurago d'Erba (Como)
T +39-031699225 - F +39-031696151
www.bonacinapierantonio.it

LINK
DESIGN: SIMONE MICHELI
Sistema di contenitori, a moduli rettangolari o quadrati, per creare librerie a centro stanza o da parete. In legno, con frontali rivestiti in cuoio.
■ System of case pieces, with rectangular or square modules, to create bookcases for the wall or centre of the room. In wood, with frontal profiles upholstered in leather.

YCAMI
22060 Novedrate (Como)
T +39-0317897311 - F +39-0317897350
info@ycami.com - www.ycami.com

DI GIORNO DI NOTTE
DESIGN: LUIGI TRENTI

Cassetti/mensola da fissare a parete, con telaio in acciaio rivestito in lamiera di alluminio, cassetto in lastra ed estruso di alluminio.
■ Drawers/console to be anchored to the wall, with frame in steel covered with aluminium plate, drawer in aluminium sheet and extrusion.

MDF ITALIA
Via Morimondo, 5/7
20143 Milano
T +39-0281804100
F +39-0281804108
infomdf@mdfitalia.it
www.mdfitalia.it

LOFTY
DESIGN: P. CAZZANIGA

Sedia, poltrona e chaise-longue in acciaio AISI304 lucido, o scocca rivestita in tessuto o pelle.
■ Chair, armchair and chaise-lounge in polished AISI304 steel, or body upholstered in fabric or leather.

FIAM ITALIA
Via Ancona, 1/b
61010 Tavullia (Pesaro)
T +39-072120051
F +39-0721024432
fiam@fiamitalia.it
www.fiamitalia.it

TOKI
DESIGN: SHINOBU & SETSU ITO

Fiam ha il merito di aver introdotto e diffuso in tutto il mondo il cristallo curvato nell'arredamento, campo nel quale non ha mai smesso di fare ricerca e di sperimentare. Recentemente l'azienda ha proposto interessanti prodotti che indagano le potenzialità degli specchi e le suggestioni permesse da una curvatura a raggio stretto. Ne è un esempio Toki, comodino/tavolino di servizio, in cristallo float curvato (spessore 10 mm).
■ Fiam gets the credit for introducing and spreading throughout the world the use of curved crystal in interior decoration, a field in which they have never stopped engaging in research and experimentation. The company recently had some intriguing products to offer that delved into the potential of mirrors and the suggestions allowed by a curvature with a narrow radius. An example? Toki, a bedside table/service end table, in float crystal (10 mm thin), shown here.

MORELATO CONTEMPORARY
Loc. Valmorsel, 18
37056 Salizzole (Verona)
T +39-0442365250
F +39-0442365244
morelato@morelato.it
www.morelato.it

NEW
DESIGN: UMBERTO RIVA

Inserito nella linea Morelato Contemporary, il tavolino New fa parte di una collezione di mobili disegnata da Umberto Riva per Morelato. Realizzato in legno di acero e pannelli di multistrato di pioppo, è rifinito con prodotti all'acqua. I piedini sono in ottone brunito.
■ Inserted into the Morelato Contemporary line, the New table is part of a collection of furniture pieces designed by Umberto Riva for the Morelato company. Made of maple and panels in poplar plywood, it is finished with water-based products. Legs are in burnished copper.

WALTER KNOLL & CO. KG
Bahnhofstraße, 25
D-71083 Herrenberg (Germany)
T +49-(0)7032-2080
F +49-(0)7032-208250
info@walterknoll.de
www.walterknoll.de

RIBBON TABLE
DESIGN: PEARSON LLOYD

L'affascinante geometria dell'acciaio piatto curvato (utilizzato per la base) contrapposto alla delicata forma del piano d'appoggio dà al tavolino Ribbon uno stile speciale. Il piano è leggermente concavo, come un vassoio sul quale depositare ogni sorta di oggetto. Il tavolino è disponibile in due altezze: 46 cm, con piano in pelle o cristallo, e 32 cm, con piano di cristallo trasparente o laccato nero.
■ The charming geometry of curved flat steel (used for the base) set against the delicate shape of the top lends the Ribbon end table a special style. The top is slightly concave, like a tray where you can put everything that creates the feel-good factor. The end table comes in two heights – 46 cm with a top in butt leather or glass and 32 cm, with a top in transparent or black lacquered glass.

LIV'IT
Via Macerata, 9
61010 Tavullia (Pesaro)
T +39-0721202709
F +39-0721202711
livit@livit.it
www.livit.it

TRAY
DESIGN: TODD BRACHER

Tavolino con vassoio asportabile in cuoio, nei colori naturale, arancio e nero. La base è formata da tubolari di acciaio cromato. Ben calibrato nelle dimensioni (diametro 45 cm, altezza 55 cm), Tray ha un'eleganza discreta e un'indubbia praticità.
■ End table with removable tray in natural, orange and black leather. The base is made up of chromium-plated steel tubular. Well-balanced in dimensions (diameter: 45 cm, height: 55 cm), Tray vaunts discreet elegance and unarguable practicality.

DELIGHT
Delight by Tecnoforma
Via Umbria, 2/4
53036 Poggibonsi (Siena)
T +39-0577934254
F +39-0577932037
tecnoforma@delight.it
www.delight.it

ELLIPSE
DESIGN: BARTOLI DESIGN
Rotondi, ellittici e quadrati, i tavolini Ellipse, prodotti originariamente con piani in Alucompact, sono ora proposti in cristallo temperato (trasparente, acidato oppure laccato blu cobalto o rosso violetto). Le basi, in alluminio con finitura goffrata opaca grigio antracite, avorio o color alluminio , sono disponibili in tre altezze. La varietà delle dimensioni e delle finiture li rende adatti ai più disparati utilizzi.
■ Round, elliptical and square, Ellipse end tables, originally produced with tops in Alucompact, are now being offered in toughened glass (transparent, etched or lacquered cobalt blue or violet red). The bases, in aluminium with a dull embossed finish in anthracite grey, ivory or a shade of aluminium, are available in three heights. The variety of dimensions and finishes in stock makes these items perfect for the widest array of uses.

ALBUM
Via F. Cavallotti, 19
20046 Biassono (Milano)
T +39-039220041
F +39-0392200444
album@album.it
www.album.it

POPOV
DESIGN: PEPE TANZI

La serie Popov porta il nome dell'inventore della prima antenna di ricezione, di cui vuole evocare la geniale semplicità. La funzione strutturale e portante è assolta da piani di cristallo temperato congiunti a elementi lineari di alluminio per mezzo di viti e di appositi elementi per la ripartizione delle sollecitazioni. Il metodo costruttivo, semplice e versatile, permette di realizzare mobili di ogni tipologia e dimensione.
■ The Popov series bears the name of the inventor of the first reception antenna and wants to evoke its ingenious simplicity. The structural and support function is taken care of by toughened glass tops joined to linear aluminium elements by means of screws and the appropriate elements for sharing stresses. The simple and versatile constructive method enables the user to make furniture in every size and typology.

FLOWER
DESIGN: CHRISTINE SCHWARZER

"È stato un quadro raffigurante un campo di fiori a catturare la mia attenzione, ma ciò che vedevo realmente era la forma per un nuovo tavolo". Così racconta la progettista e così si spiega la forma dei tavolini Flower, disponibili in due misure e tre colori (bianco, rosso e nero). Il piano, bordato di legno, è sorretto da una struttura in acciaio cromato.
■ "It was a painting depicting a field of flowers that caught my eye, but what I really saw was the form for a new table." That's the way the designer explains the shape of his Flower end tables, available in two sizes and three colours (white, red and black). The top, edged with wood, is supported by a structure in chromium-plated steel.

SWEDESE MÖBLER AB
Box 156
56723 Vaggeryd (Sweden)
T +46-393-79700
F +46-393-12244
info@swedese.se
www.swedese.se

GLOSSY
DESIGN: ANTONIO CITTERIO
La stessa struttura leggera, in tubo di acciaio cromato, sorregge i piani in PMMA dei tavoli grandi, quadrati o rotondi, del side tavolo quadrato e dei tavolini bassi. Questi ultimi sono nati da una nuova idea progettuale e dall'esigenza di poter completare la zona living con elementi che sappiano confrontarsi con qualsiasi stile di arredamento. I piani in PMMA sono disponibili nelle varianti trasparente, fumé e arancione.
■ The same light structure, in chromium-plated steel tubing, supports the tops in PMMA of square or round tables, of the square side table and low end tables. The latter were born from a new design idea and the need to be able to complete the living area with elements that can stand up against any interior decorating style. The tops in PMMA are available in transparent, smoky and orange variants.

KARTELL
Via delle Industrie, 1
20082 Noviglio (Milano)
T +39-02900121
F +39-0290091212
kartell@kartell.it
www.kartell.it

BLOOMY CHAIR
DESIGN: PATRICIA URQUIOLA

Poltrona evocativa dell'excursus vegetativo del fiore: il bocciolo si fa sedia, il fiore aperto poltroncina, mentre la poltrona rappresenta la massima fioritura. Struttura in acciaio.

■ Armchair evocative of the vegetative digression of a flower. The bud forms the seat and the open flower a low-backed armchair, while the armchair represents the flower at its peak of maturity. Support structure in steel.

MOROSO
Via Nazionale, 60 - 33010 Cavalicco (UD)
T +39-0432577111
F +39-0432570761
info@moroso.it - www.moroso.it

RUSSEL
DESIGN: VICO MAGISTRETTI

Seggiola da giardino disponibile in quattro colori. Inaugura la collaborazione di Magistretti con l'azienda specializzata nello stampaggio in rotazionale.

■ Garden chair is available in four colours. It is inaugurating Magistretti's collaboration with a company specialised in rotation moulding.

SERRALUNGA
Via Serralunga, 9
13900 Biella
T +39-0152435711
F +39-01531081
info@serralunga.com
www.serralunga.com

TARGA ITALIA
Via Tartaglia, 1
20154 Milano
t +39-0234938338
www.targaitalia.it

ALIANTE
DESIGN: PIERO ESPOSITO

Aliante è proposto con piano in legno massello o in vetro scatolare. In entrambi i casi, la tecnica del cavalletto appoggiato e incastrato, già sperimentata in un modello precedente, si arricchisce diversificandosi parzialmente.
Nel caso del piano in massello, qui illustrato, il cavalletto va ad agganciarsi sulla parte superiore del piano in una scanalatura predisposta: il tavolo si stabilizza con il suo stesso peso, senza l'uso di alcuna vite.
■ Aliante (glider) is being offered with a top in heartwood or box-shaped glass. In both cases, the technique of the built-in stand, which was tried out in a previous model, has been enriched by partial diversification. In the case of the heartwood top illustrated here, the stand is connected to the upper part of the table in a groove. The table is stabilised by its own weight without the use of a single screw.

ACCADEMIA
Via Indipendenza, 4
33044 Manzano (Udine)
T +39-0432754439
F +39-0432751187
info@accademiaitaly.com
www.accademiaitaly.com

TIKAL
DESIGN: GABRIELE & OSCAR BURATTI

Il piano di appoggio, in laminato HPL bianco o rovere, è curvato ai bordi e blocca la struttura di sostegno, costituita da tubolari di acciaio cromato. Tikal è disponibile in due lunghezze (140 e 160 cm), è allungabile (mediante un elemento di estensione da 50 cm) ed è completato da sedie coordinate per linea e finiture.
■ The top, in white HPL laminate or oak, has curved edges and crowns the support structure, made up of chromium-plated seel tubulars. The Tikal table is available in two lengths (140 and 160 cm), is extendible (through a 50-cm extension element) and is completed by chairs coordinated in both line and finishes.

FLOOR
DESIGN: STUDIO TECNICO HORM

Il tavolo Floor, con struttura in legno massello e piano in gres, ruba il materiale ai pavimenti più attuali e resistenti. Il piano, fisso o allungabile, è formato da un'unica lastra di gres, la cui superficie è altamente compatibile con gli alimenti, ignifuga, resistente ai graffi e alle abrasioni, caratteristiche ideali per l'impiego in cucina. Floor è disponibile in svariate misure, nei formati quadrato e rettangolare.

■ The Floor table, with a structure in heartwood and top in stoneware, takes its material from the most resistant and up-to-date floors. The top, whether fixed or extendible, is made up of a single slab of stoneware, whose surface is highly compatible with foods and is resistant to fire, scratches and abrasions, ideal characteristics for use in the kitchen. Floor is available in various square and rectangular sizes.

HORM
Via San Giuseppe, 25
33082 Azzano Decimo (Pordenone)
T +39-0434640733
F +39-0434640735
horm@horm.it
www.horm.it

ROBOTS
Via Galvani, 7
20082 Binasco (Milano)
T +39-029054661
F +39-029054664
info@robots.it
www.robots.it

BOVISA
DESIGN: ENZO MARI

Tavolo con struttura di sostegno smontabile in acciaio verniciato o cromato. Piano (spessore 6 mm) in alluminio ad alta planarità in Doluflex – un nido d'ape che unisce resistenza e leggerezza a spessori contenuti – e bordo in PVC estruso. Un leggero arco sui lati lunghi del piano ammorbidisce la rigidità e la tecnicità dei materiali. È previsto anche il piano in vetro acidato. Misure: 90 x 180 cm e 80 x 160 cm.
■ Table with a demountable support structure in painted and chromium-plated steel. Top (thickness: 6 mm) in aluminium with a high degree of flatness in Doluflex – a beehive that joins resistance and lightness to slender thicknesses – and an edge in PVC extrusion. A slight arch on the long sides of the top softens the rigidity and technical quality of the materials. Also provided for is a top in etched glass. Sizes offered: 90 x180 cm and 80 x 160 cm.

HERBARIUM
DESIGN: MATS THESELIUS

Il tavolo Herbarium si caratterizza per il doppio piano d'appoggio: quello superiore è di cristallo trasparente, quello inferiore è in legno e si può estrarre come un cassetto. Scrivania, espositore, tavolo da pranzo o di lavoro, Herbarium ha una natura multiforme che lo rende adatto ai più diversi utilizzi, così come la cassettiera/libreria che lo completa. Struttura portante in acciaio.
■ The Herbarium table is characterised by its double top. The upper one is in transparent glass, the lower one in wood, which can be pulled out like a drawer. Desk, displayer, dining or work table, Herbarium has a many-shaped nature that makes it ideal for the most widely differing uses, just like the chest of drawers/bookcase that rounds it out. Support structure in steel.

KÄLLEMO AB
Box 605
33126 Värnamo (Sweden)
T +46-370-15000
F +46-370-15060
info@kallemo.se
www.kallemo.se

DAMASCO
DESIGN: PATRICIA URQUIOLA

Forme vegetali di color crema, imprigionate nel piano d'appoggio, danno al tavolo Damasco (diametro 120 cm) il valore e la poesia di un pezzo d'arte. Realizzato in rovere tinto wengé, mantiene la stessa originalità anche come tavolino basso da soggiorno (120 x 90 x 32H cm).
■ Cream-coloured vegetal forms, imprisoned in the top, give the Damasco table (diameter: 120 cm) the value and poetry of a work of art. Made of wengé-dyed oak, it retains its originality as a low living-room table (120 x 90 x 32 H cm).

ARTELANO
57 rue de Bourgogne
75007 Paris (France)
T +33-1-44420161
F +33-1-44420160
artelano@aol.com
www.artelano.com

SECCOSE
Divisione Arredo di Secco Sistemi
Via Terraglio, 195
31022 Preganziol (Treviso)
T +39-0422490316
F +39-0422490713
info@seccose.it
www.seccose.it

TALOS
DESIGN: CAIROLI & DONZELLI

Perfetto sia chiuso che aperto, Talos è un robusto tavolo allungabile. Il piano d'appoggio può essere in vetro trasparente, acidato e colorato, oppure in legno wengé ed è sorretto da gambe metalliche, tonde o quadrate proposte in svariate finiture (inox, wengé e acciaio autopassivante, finitura ruggine naturale). Talos è disponibile in due misure (160 x 85 cm, estensibile a 240 x 85 cm e 200 x 85 cm, allungabile a 300 x 85 cm).
■ Perfect whether open or closed, Talos is a sturdy extendible table. The top can be in transparent, etched or coloured glass or wengé wood and is supported by metallic, round or square legs offered in various finishes (stainless steel, wengé and self-passivating steel, natural rust finish). Talos is available in two sizes (160 x 85 cm, extendible to 240 x 85 cm and 200 x 85 cm, extendible to 300 x 85 cm).

MOLTENI & C
Via Rossini, 50
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623591
F +39-0362354448
customer.service@molteni.it
www.molteni.it

DIAMOND
DESIGN: PATRICIA URQUIOLA

Diamond è un tavolo che suggerisce forza ed eleganza. La serie comprende tavoli fissi, quadrati o rettangolari, tutti caratterizzati dall'inedita forma delle gambe e dal sottile piano di appoggio, proposto in legno o vetro. La struttura, disponibile in alluminio anodizzato nero, alluminio lucido, rovere naturale, rovere grigio o wengé, può abbinarsi a piani in varie finiture.
■ Diamond is a table that exudes strength and elegance. The series embraces fixed, square or rectangular tables, all characterised by the unusual shape of their legs and slender tops, offered in wood or glass. Their structure, available in black anodised aluminium, polished aluminium, natural oak, grey oak or wengé, can be combined with tops in various finishes.

BRIDGE
DESIGN: ENZO BERTI

Lo sgabello Bridge si caratterizza per la forma del sedile, un elemento a 'C' che blocca e collega gli elementi della base. Struttura in legno.
■ The Bridge stool is characterised by the form of its seat, a C-shaped element that holds the base elements in place and connects them. Structure in wood.

BROSS
33048 S. Giovanni al Natisone (Udine)
T +39-0432747344
F +39-0432747388

BIKINI COLLECTION
DESIGN: JORGE PENSI

Scocca in polipropilene, struttura in metallo. Nuovi modelli: sedia per bambini, panca e sgabello da bar.
■ Body in polypropylene, structure in metal. New models: child's chair, bench and bar stool, illustrated here.

AMAT-3 INTERNACIONAL
08760 Martorell – Barcelona (Spain)
amat@amat-3.com
www.amat-3.com

GLISS
DESIGN: CLAUDIO DONDOLI & MARCO PUCCI

Sedia girevole, con meccanismo di ritorno automatico, monoscocca in tecnopolimero composito.
Base in acciaio.

■ Swivel chair, with automatic return mechanism, body in composite technopolimer, base in steel.

PEDRALI
Via Fusline, 25
25036 Palazzolo s/0 (Brescia)
T +39-0307404410
F +39-0307400891
info@pedrali.it
www.pedrali.it

LINEAL
DESIGN: LIEVORE, ALTHERR, MOLINA

La struttura a slitta consente di ridurre gli spessori degli elementi portanti, a tutto vantaggio della leggerezza (anche visiva) della sedia. La base, in tondino cromato lucido (Ø 12 mm), sorregge una monoscocca in multistrato, con l'interno in faggio e impiallacciato in rovere, oppure imbottito.
■ The slide structure of the chair allows the thicknesses of its support elements to be reduced, thus making it much lighter, both visually and materially. Its base, in polished chromium-plated iron rod frame (diameter: 12 mm), holds up a plywood shell, with interior in beech wood and veneered in prefabricated oak, or upholstered.

ANDREU WORLD
C/Los Sauces, n.7 Urb. Olimar
E-46370 Chiva – Valencia (Spain)
T +34-961-805700
F +34-961-805701 (export)
aworld@andreuworld.com
www.andreuworld.com

HOOPLÀ
DESIGN: MARCO MARAN

Hooplà ha una struttura a slitta in acciaio cromato e una monoscocca in multistrato di faggio, impiallacciato faggio naturale, rovere, palissandro, wengé, acero, betulla o mogano, oppure laccato e verniciato all'anilina in più colori. L'impiallacciatura crea un decoro che enfatizza la forma della scocca e accentua il foro ricavato tra sedile e schienale.
■ Hooplà has a slide structure in chromium-plated steel and a shell in beech plywood, veneered natural beechwood, oak, Brazilian rosewood, wengé, birch or mahogany, or lacquered and aniline painted in several colours. The veneer creates a decoration that lends emphasis to the shape of the body and accentuates the hole created between seat and back.

PARRI
Home Line
Via Tosco Romagnola Est, 801
56020 S. Miniato (Pisa)
T +39-0571419872
F +39-0571419855
info@parridesign.it
www.parridesign.it

BLEND
DESIGN: PINUCCIO BORGONOVO

La sedia Blend si caratterizza per la struttura a stelo, in alluminio naturale o alluminio lucido, dotata di un meccanismo che consente la rotazione della seduta di 180° e il suo ritorno automatico alla posizione iniziale.
La scocca è realizzata in poliuretano stampato e verniciato.
■ The Blend chair is characterised by its stand structure in natural or glossy aluminium, equipped with a mechanism that allows the seat to rotate 180° and return automatically to its initial position. The body is made of moulded and painted polyurethane.

CITTERIO
Via Don Giuseppe Brambilla, 16/18
22040 Sirone (Lecco)
T +39-031853545
F +39-031853529
vendite@citteriospa.com
www.citteriospa.com

AIRY
DESIGN: P. CAZZANIGA

Airy, il cui prototipo debuttò al Salone del Mobile di Milano 2003, è giunta alla sua forma definitiva. Il tratto saliente della sedia risiede nei 'tagli' ricavati nella scocca in alluminio stampato: la loro presenza garantisce flessibilità e una maggiore adattabilità al corpo dell'occupante. La struttura, in metallo cromato, può essere a quattro gambe o con base centrale girevole, come qui suggerito. La scocca, laccata lucida, è disponibile nei colori bianco, nero e rosso.
■ Airy, whose prototype made its debut at the 2003 Milan furniture show, has arrived at its final form. The chair's most distinctive feature lies in the cuts made in its body in moulded aluminium. Their presence guarantees flexibility and greater adaptability to the occupant's body. The structure, in chromium-plated metal, may have four legs or a swivel central base, as suggested here. The body, finished with a glossy lacquer, is available in white, black and red.

ACERBIS INTERNATIONAL
Via Brusaporto, 31
24068 Seriate (Bergamo)
T +39-035294222
F +39-035291454
info@acerbisinternational.com
www.acerbisinternational.com

PALM
DESIGN: LIEVORE, ALTHERR, MOLINA

La sedia Palm ha una monoscocca dalla forma avvolgente, realizzata in poliuretano autopellante, materiale molto resistente che la rende adatta sia all'uso domestico che al contract. La struttura è a slitta, in tondino cromato. Palm è disponibile nei colori panna, nero e neutro.
■ The Palm chair has a shell with a wrap-around form, made of leather-looking polyurethane, a highly resistant material, which makes it ideal for domestic as well as contract use. The slide-base is in chromium-plated iron rod. Palm is available in cream, black and neutral colours.

ARPER
Via Lombardia, 16
31050 Monastier di Treviso (Treviso)
T +39-04227918
F +39-0422791800
info@arperitalia.it
www.arper.it

LEI
DESIGN: DONDOLI & POCCI

Il design semplice e organico, unito alla leggerezza strutturale e al comfort, fa della sedia impilabile Lei un prodotto ideale per gli ambienti sia domestici sia professionali. La sottile struttura in acciaio, realizzata in due diverse soluzioni e in due finiture, cromata o verniciata, esalta la forma della scocca in tecnopolimero composito multistrato. La sedia è disponibile in numerose varianti di colore.
■ A simple and organic design, wedded to structural lightness and comfort, makes the Lei stackable chair a product that's ideal for both domestic and professional surroundings. Its slender structure in steel, made in two different manufacturing phases with two finishes, either chromium-plated or painted, enhances the shape of the body in composite technopolymer. The chair is available in numerous chromatic variants.

BONALDO
Via Straelle, 3
35010 Villanova (Padova)
T +39-0499299011
F +39-0499299000
bonaldo@bonaldo.it
www.bonaldo.it

HOLA
DESIGN: R&D BONTEMPI

Hola è una sedia impilabile con struttura in alluminio pressofuso o verniciata alluminio,disponibile in numerose varianti, che ne esaltano la versatilità di utilizzo. Seduta e spalliera possono essere, infatti, realizzate in ABS lucido (nei colori bianco, avorio, rosso, verde, blu, antracite), in policarbonato trasparente oppure in tessuto, microfibra o pelle.
■ Hola, a stackable chair with a structure in die-cast aluminium or painted a shade of aluminium, comes in numerous variants, which throw the versatility of its applicability into bold relief. Seat and back can be, in fact, made of glossy abs (in white, ivory, red, green, blue or anthracite), in transparent polycarbonate or fabric, microfibre or leather.

BONTEMPI CASA
Via Direttissima del Conero, 71
60021 Camerano (Ancona)
T +39-0717300032
F +39-0717300035
info@bontempicasa.com
www.bontempicasa.com

COUTURE
DESIGN: PHILIPPE STARCK

Al primo sguardo sembra una normale sedia con scocca in materiale plastico e struttura in metallo. Non è così. Couture, grazie ad una nuova tecnica di stampa su plastica, può diventare... un accessorio alla moda: la scocca riproduce un tessuto tweed dai colori pastello, la pelle di coccodrillo o qualsivoglia disegno. Bandito il minimalismo, Starck fa esplicito riferimento all'industria della moda e alla sua dimensione frivola.
■ It looks, at first glance, like an ordinary chair with a body in a plastic material and structure in metal. Well, that's not the way it is. Couture, thanks to a new technique of printing on plastic, can turn any item into a fashion accessory. The body can reproduce a tweed fabric with pastel threads, the hide of a crocodile or any other imaginable design. Having kicked minimalism out of his life, Starck makes an unmistakable reference to the fashion industry and its frivolous dimension.

XO
77170 Servon (France)
T +33-(0)1-60626060
F +33-(0)1-60626062
xo@xo-design.com
www.xo-design.com

PASTOE
3500 GD Utrecht (The Netherlands)
ums@pastoe.nl – www.pastoe.nl
In Italia: **IDF**
T +39-0427927165 – F +39-0427928018
info@idfgroup.it – www.idfgroup.it

FRAME
DESIGN: PASTOE

Omaggio a Cees Braakman, Frame è uno slanciato mobile contenitore, basso e profondo. Supporti in alluminio anodizzato. Un'unica misura, svariati frontali.
■ Homage to Cees Braakman, Frame is a streamlined furniture case piece that is low and deep. Supports in anodised aluminium. Only one size, wide variety of fronts.

LAURAMERONI
22060 Arosio (Como)
T +39-031761450
F +39-031763311
info@laurameroni.com

INTARSIA: QUADRATINI MAGICI
DESIGN: AOI HUBER KONO

L'ebanista Bruno Longoni e otto artisti all'opera per la collezione Intarsia. Otto credenze, firmate e numerate, tra cui quella di Huber Kono.
■ Cabinetmaker Bruno Longoni and eight artists worked on the Intarsia collection. Eight sideboards, signed and numbered, include one by Aoi Huber Kono.

GRAN VÍA
DESIGN: HECTOR DIEGO

Struttura in legno, base in acciaio, rivestimenti sfoderabili. I cuscini dello schienale si muovono orizzontalmente, per configurare a piacere il divano.
■ Structure in wood, base in steel, slipcovered upholsteries. Back cushions are moved horizontally, allowing the sofa to be configured at will.

PEROBELL
Avda. Arraona, 23
E-08206 Sabadell – Barcelona (Spain)
T +34-93-7457900
F +34-93-7271500
Apt 3100 – 08200 Sabadell
info@perobell.com

LUCONI
Via Luigi Albertini, 3
60131 Ancona
T +39-0712868404
F +39-0712868405
info@luconi-osso.com
www.luconi-osso.com

OSSO PROJECT
DESIGN: IVAN PALMINI

Non solo un sistema d'arredo ma un nuovo modo di organizzare lo spazio, Osso Project è un progetto libero da schemi, continuamente aggiornato nei materiali, nelle applicazioni e nei decori. Imprevedibile e trasformista, è un'ossatura dalle molteplici vocazioni e dalle insolite possibilità compositive. Qui è suggerita una soluzione a parete, formata da cristalli neri lucidi, aste verniciate nere, contenitori e ripiani laccati bianco lucido.
■ Not only a furniture system but a new way of organising space, the Osso Project is one that is free of set schemes and updated nonstop in its materials, applications and decors. Unpredictable and transformist, it is a framework with multiple vocations and unusual compositional possibilities. Suggeseted here is a wall solution, made up of lucid black glass panels, black painted rods, case pieces and shelves lacquered glossy white.

ALBED
Delmonte
Via San Martino
20054 Nova Milanese (Milano)
T +39-0362367112
F +39-0362450586
info@albed.it
www.albed.it

SAIL
DESIGN: PAOLO BISTACCHI

Scandisce lo spazio, lo divide e lo organizza: Sail è insieme libreria (come qui suggerito), elemento divisorio, interparete per aree ufficio, cabina armadio. Il sistema si compone di montanti in alluminio anodizzato, fissati a parete o a soffitto, con piedini regolabili. Tra i montanti, in libero posizionamento, si possono collocare ripiani in alluminio, mensole luminose, contenitori con ante scorrevoli o a ribalta e cassetti.
■ It scans space, divides it and organises it. Sail is at the same time a bookcase, (as suggested here), a dividing element, a wall divider for office areas and a wardrobe cabin. The system consists of uprights in anodised aluminium, anchored to either wall or ceiling, with height-adjustable legs. Shelves in aluminium, luminous brackets and case pieces with sliding or tip-up doors and drawers.

CUBOX
DESIGN: RAFA ORTEGA

La struttura a profili di alluminio consente agli elementi della serie Cubox di crescere e modificarsi pressoché all'infinito. Sui frontali (moduli o ante), l'alluminio anodizzato si combina all'impiallacciatura di legno o al metacrilato, creando soluzioni sempre equilibrate. Gli accessori – lampade, reggilibri, vassoi, porta Cd ecc. – sono fissati a pressione. La serie può dare forma a qualsiasi tipo di mobile: dall'espositore al carrello.
■ The structure with profiles in aluminium allows elements from the Cubox series to grow and be modified virtually ad infinitum. On its fronts (modules or doors), anodised aluminium is combined with wood veneer or methacrylate, creating solutions that are always balanced. The accessories – lamps, bookends, trays, Cd racks etc. – are held together with a slight clip-type pressure.

DO+CE
Muebles Doce
Polg. Ind. De Massanassa
Calle N. 1 Nave 44
E-46470 Massanassa - Valencia (Spain)
T +34-96-1252467
F +34-96-1252554
doce@do-ce.com
www.do-ce.com

BREEZE
DESIGN: KAZUHIRO YAMANAKA

I parallelepipedi Breeze sono mobili contenitori per il giorno, la notte, il bagno, l'home office. Una piccola onda mossa da una brezza leggera infonde movimento alle loro nitide geometrie. Una piccola onda che sottintende la maniglia. La forma è pura, nessuna componente tecnica è in vista. Esistono contenitori orizzontali e verticali, pensili o con struttura autoportante. Tutti sono realizzati in MDF, con lavorazione a 45°; l'anta è in multistrato curvato.
■ Breeze parallelepipeds are furniture case pieces for daytime, nighttime, the bathroom and the home office. A small wave riffled by a slight breeze lends a feeling of movement to their clearly defined geometries. The small wave stands for a handle. The form is pure, without a technical component in sight. There are horizontal and vertical case pieces – cantilevered or with a self-supporting structure. All are made of MDF, with 45° cutting. The door is in curved multiply.

PALLUCCO ITALIA
Via Azzi, 36
31040 Castagnole di Paese (Treviso)
T +39-0422438800
F +39-0422438555
infopallucco@palluccobellato.it
www.pallucco.com

LAGO
Via Morosini, 22/24
35010 San Giorgio in Bosco (Padova)
T +39-0495994299
F +39-0495994191
lago@lago.it
www.lago.it

36E8
DESIGN: DANIELE LAGO

"È una griglia che si riempie esattamente come voglio. Un unico elemento neutro si adatta a molteplici stili di vita, assolvendo a tutte le funzioni dei più classici sistemi attrezzati della zona giorno e notte. Un modulo da 36e8 per 36e8 (cm) è il punto di partenza. Si moltiplica nello spazio, creando sei segmenti di lunghezza differente, da accostare orizzontalmente e verticalmente gli uni agli altri come tessere di un domino".
■ "It's a grill that fills up exactly the way I want it to. A single neutral element adapts to many different life styles, carrying out all the functions of the most classic wall systems in both day and night areas. A module measuring 36 and 8 by 36 and 8 (cm) is the point of departure. It multiplies in space, creating six segments in different lengths, which can be combined horizontally and vertically to one another like the tesserae of a domino."

HABITO
Divisione di Faber Mobili
Via S. Barbara, 20
36061 Bassano del Grappa (Vicenza)
T +39-0424568411
F +39-0424568413
habito@fabermobili.com
www.habito.it

COLLEZIONE FOSCARI
DESIGN: ENZO BERTI

Habito è un progetto di pezzi d'arredo contemporaneo, coordinato da Enzo Berti, che annovera tra i suoi progettisti anche Enzo Mari. La qualità del design si sposa a quella dei materiali, il noce massello in particolare, abbinato a lacche e pietre. Il mobile qui illustrato appartiene alla collezione Foscari. È realizzato in noce massello, con ante laccate in nero e top in granito nero assoluto. Altre finiture: noce tinto e frassino chiaro.
■ Habito is a project involving contemporary furniture pieces, coordinated by Enzo Berti, who includes Enzo Mari among his designers. The quality of the design matches that of the materials, the walnut heartwood in particular, combined with lacquers and stones. The furniture piece illustrated here belongs to the Foscari collection. Made of walnut heartwood, it features doors lacquered black and tops in pitch black granite. Other finishes: dyed walnut and pale ashwood.

DESALTO
Marchio di OMA
Via per Montesolaro
22063 Cantù (Como)
T + 39-0317832211
F + 39-0317832290
info@desalto.it
www.desalto.it

DADI
DESIGN: GIANLUIGI LANDONI

Tavolino portariviste, Dadi è un oggetto versatile che si presta ad essere usato ovunque: di fianco ad un divano, vicino al letto, accanto alla vasca da bagno. Ma anche in un bar o in un locale pubblico. Realizzato in lamiera piegata, ha una forma che ricorda due dadi forati e sovrapposti: di qui il nome. È disponibile nei colori rosso lucido, bianco lucido, nero lucido. Misure: 34 x 34 x 50H cm.
■ Magazine-stand end table, Dadi (die) is a versatile object that lends itself to being used anywhere – beside a sofa, near the bed or next to the bathtub. But also in a bar or public locale. Made of bent steel plate, it has a shape that resembles a pair of perforated and overlapping die, hence its name. It's available in glossy red, glossy white and glossy black. Sizes: 34 x 34 x 50 H cm.

GALLOTTI & RADICE
Via Matteotti, 17
22072 Cermenate (Como)
T +39-031777111
F +39-031777188
info@gallottiradice.it
www.gallottiradice.it

CUBE
DESIGN: PIERANGELO GALLOTTI

Poliedrico mobile a sviluppo verticale, Cube è formato da elementi singoli (50 x 50 x 60 cm), impilabili e girevoli. La sua struttura in legno laccato ha due lati rivestiti in cristallo retroverniciato (bianco o nero) e un lato specchiato. Alternando moduli pieni e vuoti, si ottengono soluzioni adatte ai più disparati utilizzi. Componendo opportunamente i lati specchiati di tre moduli, si può creare uno specchio a figura intera (alto 189 cm).
■ Many-sided, movable and developed on the vertical, Cube is made up of stackable and revolving single elements (50 x 50 x 60 cm). Its structure in lacquered wood has two sides in back-painted glass (black or white) and a third side covered with a mirror. By alternating full and empty modules, solutions suited to the most disparate uses are obtained. By putting the mirrored sides of three modules together, a full length mirror can be created (189 cm high).

OTTO
DESIGN: PAOLA NAVONE

Da una collezione oramai storica, una chaise-longue di carattere. Struttura in multistrato. Rivestimento sfoderabile.
■ From a collection now considered historic, Otto is a chaise-lounge with great flair. Structure in multiply. Slipcovered uholstery.

GERVASONI
33050 Pavia di Udine (Udine)
www.gervasoni1882.com

HOTELLO
DESIGN: CARLO BIMBI

Collezione polivalente, Hotello comprende sedie, tavoli, tavolini, librerie, poltrone, divani e letti.
■ A manysided collection, Hotello embraces chairs, tables, end tables, bookcases, armchairs, sofas and beds, all coordinated with one another.

DEMA
50052 Certaldo (Firenze)
info@dema.it - www.dema.it

TÓTEM
DESIGN: TIINA TYNKKYNEN

Finlandese di nascita, russa e ortodossa per parte di madre, Tiina Tynkkynen ama la natura e ne sente il fascino profondo. "L'ispirazione e l'origine del mio design derivano dalla mia relazione personale con la natura e con la più bella di tutte le creature: il cavallo". La sedia Tótem, con la sua plasticità e le sue forme organiche, forse ne è una prova. I primi prototipi furono realizzati per l'esposizione "25 Visions", tenutasi in Finlandia.

■ Finnish by birth and Russian through his mother, Tiina Tynkkynen loves nature and feels a deep fascination with it. "The inspiration and origin of my design derive from my personal relationship with nature and the most beautiful creature that has ever appeared on the earth – the horse." The Tótem chair, with its organic forms, may provide proof of this. The first prototypes were made for the "25 Visions" exposition , staged in Finland.

CJC – CONCEPTA
Ctra. C-17 km. 17
Pol. Ind. els Xops, s/n
08400 Granollers - Barcelona (Spain)
T +34-93-8491377
info@concepta.es
www.concepta.es

DRESS
DESIGN: GIUSEPPE BAVUSO

Progettato per creare cabine armadio su misura in altezza e larghezza, Dress consente di sfruttare con intelligenza anche gli spazi più difficili. Le sue mensole sono a sbalzo e gli accessori sono posizionabili in modo del tutto libero, in numero e all'altezza desiderata, grazie all'esclusivo sistema di aggancio a baionetta brevettato, che ha consentito di concepire un montante di alluminio, a parete, senza viti e fori a vista.
■ Designed to create wardrobe cabins made to order in height and width, Dress allows intelligently exploiting even the most challenging spaces. Its shelves are staggered and its accessories can be positioned in total freedom, in the number and height desired, thanks to the exclusive patented bayonet attachment system, which has made it possible to conceive an aluminium upright, for the wall, without visible screws and holes.

RIMADESIO
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623171
F +39-0362317317
Numero verde 800-901439
rimadesio@rimadesio.it
www.rimadesio.it

ACTION
DESIGN: LUCIANO BERTONCINI

Gli armadi Action, riconoscibili per le ruote applicate ai grandi pannelli scorrevoli che li delimitano, adottavano originariamente ante in alluminio "honey-comb". Ora sono disponibili anche le ante completamente in legno, con anima alveolare. Speciali tiranti, annegati nella struttura, provvedono a mantenere le ante sempre perdendiolari.
■ Action wardrobes, identifiable by the wheels applied to the large sliding panels that delimit them, originally had doors in honeycomb aluminium. Also available now are doors made entirely of wood, with a honeycomb core. Special tie-rods, buried in the structure, ensure that the doors are always perpendicular.

BELLATO
Pallucco Italia
Via Azzi, 36
31040 Castagnole di Paese (Treviso)
T +39-0422438800
F +39-0422438955
infobellato@palluccobellato.it
www.palluccobellato.it

EMMEBI
Via C. Monteverdi, 28
20031 Cesano Maderno (Milano)
T +39-0362502296
F +39-0362552274
info@emmebidesign.com
www.emmebidesign.com

ENEA
DESIGN: GIANCARLO VEGNI

L'estetica del letto Enea qui illustrato è giocata sul deciso accostamento cromatico di due materiali: il legno laccato bianco (impiegato per la base e i comodini) e la pelle nera (utilizzata per rivestire la testata). La composizione è rigorosa ed elegante e si mantiene tale anche nella variante proposta in alternativa: letto in wengé e testata in tessuto.
■ The aesthetic of the Enea bed illustrated here is contingent upon the emphatic chromatic combination of two materials – white lacquered wood (used for the base and bedside tables) and black leather (used to upholster the headboard). The composition is rigorous and elegant and stays that way in the variant offered as an alternative. Bed in wengé and headboard in a fabric.

FLOU
Via Luigi Cadorna, 12
20036 Meda (Milano)
T +39-03623731
F +39-036272952/74801
info@flou.it - www.flou.it

BEDROOM
DESIGN: RODOLFO DORDONI

Il letto può diventare il cuore della casa? Bedroom, collocato a centro stanza, con la sua grande testata a ponte in rovere tinto wengé, crea le premesse perché ciò avvenga.
Da un lato, comodini con cassetto, prese di corrente, pannelli rivestiti di tessuto sfoderabile, lampade fluorescenti applicate verticalmente; sul retro, ripiani in wengé, barra e pomoli appendiabiti in metallo satinato, cassettiera. Il letto diventa un'isola attrezzata.
■ Can the bed become the heart of a house? Bedroom, situated in the centre of the room, with its large bridge headboard in wengé-dyed oak, lays the groundwork for this eventuality. To one side are bedside tables with a drawer, sockets, panels slipcovered in fabric and fluorescent lamps applied vertically. To the rear are shelves in wengé, a clothes bar and knobs in metal with a satin finish and a chest of drawers. The bed turns into an equipped island.

NET
DESIGN: MASSIMO CAVANA

È un sistema basato su montanti in alluminio anodizzato e ripiani in vetro stratificato bianco o in essenza.
La struttura del montante permette di posizionare facilmente i ripiani mediante una piastra inserita dentro il montante stesso, a sua volta fissato tra pavimento e soffitto tramite uno spintore alloggiato nel tappo superiore. Peculiarità del sistema: il ripiano retroilluminato da una lampada inserita in un apposito profilo.
■ It's a system based on uprights in anodised aluminium and shelves in white stratified glass or wood.
The structure of the upright makes it easy to position the shelves by means of a plate inserted into the interior of the upright, which is anchored between floor and ceiling with a driver housed in the upper cap. System features a shelf backlighted by a lamp inserted into a profile.

RES
Via Cassina Savina, 49
20038 Seregno (Milano)
P.O. Box 80
T +39-0362238620
F +39-0362327860
info@resitalia.it
www.resitalia.it

GLOBAL
DESIGN: TISETTANTA DESIGN LAB

Gli armadi Global possono essere dotati di ante battenti e scorrevoli. Il sistema garantisce la massima versatilità compositiva e soluzioni adatte agli spazi più difficili e gli utilizzatori più esigenti. Le innumerevoli finiture e le svariate attrezzature interne creano un'estetica sempre unica, grazie anche ai contenitori Riordino, utilizzati per caratterizzare la facciata.
■ Global cabinets can be equipped with side-hinged and sliding doors. The system guarantees the ultimate in compositional versatility and solutions suited to the most challenging spaces and demanding users. Innumerable finishes and a wide variety of interior apparatuses create an eternally unique aesthetic thanks to Riordino case pieces, used to characterise the façade of the item.

TISETTANTA
Via Tofane, 37
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623191
F +39-0362319300
info@tisettanta.it
www.tisettanta.com

QUITO
DESIGN: TISETTANTA DESIGN LAB

Il tratto saliente di Quito è senza dubbio la sua testata in rovere naturale, grande e quadrata. La base del letto è imbottita e rivestita in tessuto sfoderabile ed è sostenuta da una zoccolatura laccata color antracite. La base può essere apribile ed usata come un capiente contenitore sottorete.
■ Quito's outstanding feature is undoubtedly its square headboard in natural oak. The base of the bed is upholstered and slipcovered in fabric and supported by an anthracite-lacquered baseboard. The base can be opened and used as a roomy under-spring case piece.

HALIFAX BY TISETTANTA
Via Tofane, 37
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623191
F +39-0362319300
info@tisettanta.it
www.tisettanta.com

MARCEL
DESIGN: ANTONIO CITTERIO

Marcel, sistema di sedute innovativo per design e tecnologia, il cui debutto è avvenuto nel 2003, cresce e si allarga alla zona notte. Il nuovo letto qui illustrato riprende, dalla famiglia di imbottiti a cui fa capo, il dettaglio del profilo cromato lucido o verniciato nero. I tavolini che gli stanno accanto appartengono alla serie Eileen, anch'essa progettata da Citterio.
■ Marcel, a system of seating solutions that is innovative in both design and technology, its debut taking place in 2003, grows and expands in the night area. The new bed illustrated here has in fact borrowed from its family of upholstered items the profile detail in a glossy chromium plate or black paint finish. The end tables nearby belong to the Eileen series, also designed by Antonio Citterio.

B&B ITALIA
Strada Provinciale, 32
22060 Novedrate (Como)
T +39-031795111
F +39-031791592
beb@bebitalia.it
www.bebitalia.it

PANKOTTO
DESIGN: BRUNO RAINALDI DESIGN

Panca con struttura in resina di polipropilene, fabbricata mediante stampaggio rotazionale.
Colori: grigio, beige e arancio.
■ Bench with structure in rotational-moulded polypropylene resin.
Colours: grey, beige and orange.

SINTESI
Sintesi 2
Zona Industriale Cosa
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T +39-0427519111
F +39-0427519177
sintesi2@sintesi2.it
www.sintesi2.it

ROSSI DI ALBIZZATE
Via Mazzini, 1
21041 Albizzate (Varese)
T +39-0331993200
F +39-0331991583
info@rossidialbizzate.it
www.rossidialbizzate.it

DUNA
DESIGN: PIO & TITO TOSO

Seduta monoblocco in polietilene, stampata con tecnica rotazionale, adatta anche all'esterno. Si può montare su ruote, su piantana metallica o appendere a parete.
■ Single unit seat in polyethylene, moulded with the rotational technique, suited to outdoor use. Can be mounted on wheels or a metal pedestal or hung from the wall.

HIC
DESIGN: BRUNO HOUSSIN

Sgabello in polietilene, Hic è ottenuto in rotazionale. Un sistema di illuminazione a LED, senza fili (autonomia della batteria: 60 ore, ricaricabile), alloggiato al suo interno, lo trasforma in una sorta di scultura luminosa. Colori: rosso, verde, blu, violetto. Oppure multicolore, grazie a luci dinamiche.
■ Stool in rotational-moulded polyethylene. Inside cordless LED lighting (battery life: 60 hours, rechargeable) transforms it into a sort of luminous sculpture. Colours: red, green, blue and violet, or thanks to dynamic lights, multicoloured.

SOCA
7, rue Véga – ZA La Belle Etoile
44470 Carquefou (France)
T +33-(0)2-40688510
F +33-(0)2-40937277
info@soca.fr
www.soca.fr

DODO
DESIGN: JULIAN PASTORINO & CECILIA SUAREZ DESIGN

Sgabello e al tempo stesso contenitore o piano d'appoggio di servizio, Dodo è un oggetto versatile e funzionale da usare ovunque, anche all'aperto, perché è realizzato in polietilene, e dunque resiste alla luce e all'acqua. È disponibile in diversi colori: bianco opaco e trasparente, giallo, arancio, rosso, verde, blu e nero.
■ Stool and case piece or service top at the same time, Dodo is a versatile object that can be used anywhere, even outdoors, because it is made of polyethylene, hence resistant to both light and water. It's available in various colours: opaque and transparent white, yellow, orange, red, green, blue and black.

CASAMANIA BY FREZZA
Via S. Elena, 3
31040 Signoressa di Trevignano (TV)
T +39-04236753
F +39-0423819640
casamania@casamaniabyfrezza.it
www.casamaniabyfrezza.it

POLIFEMO
DESIGN: STUDIO D'ARCHITETTURA SIMONE MICHELI

Un inconsueto connubio di forma e materia fanno di Polifemo, divano-scultura qui illustrato, una seduta insolita, quasi un totem domestico, capace però di fare l'occhiolino – l'occhio è un LED alimentato a batteria. Il divano ha la struttura di ferro ricoperta di poliuretano espanso; il rivestimento è in tessuto melange color senape.
■ An offbeat combination of form and material makes Polifemo, the sofa-sculpture illustrated here, an unusual seating solution, almost a domestic totem but capable of winking, the eye being a battery-powered LED. The sofa has an iron structure upholstered in polyurethane foam. The cover is in a mustard-coloured melange fabric.

ADREANALINA
P.O. Box 99
47841 Cattolica (Rimini)
T +39-0721208372
F +39-0721209923
adrenalina@adrenalina.it
www.adrenalina.it

SIT BOOK
DESIGN: ALIS

Alis, azienda di recente costituzione, realizza mobili su proprio disegno ed edita prodotti esclusivi per qualsiasi progetto architettonico. Il sedile reclinabile Sit Book, qui illustrato, è destinato alle arene sportive; in particolare, è progettato per essere montato sulle piattaforme telescopiche. La seduta è confortevole, piegata occupa uno spazio minimo ma, soprattutto, è assolutamente sicura in caso di situazioni di emergenza.
■ Alis, a recently formed company, makes furniture pieces on its own design and brings out exclusive products for any architectonic design whatsoever. The Sit Book reclining chair, illustrated here, is aimed at sport arenas. It was designed to be mounted on telescopic platforms in particular. The chair is comfortable and, when folded, takes up very little space, thus making it extremely easy to manage in an emergency.

ALIS
Rocafort 22
E-08205 Sabadell (Spain)
T +34-93-7276172
F +34-93-7265526
alis@alis.es
www.alis.es

LAPALMA
Via Belladoro, 25
35010 Cadoneghe (Padova)
T +39-049702788
F +39-049700889
info@lapalma.it
www.lapalma.it

VOLTA
DESIGN: SHIN & TOMOKO AZUMI

Panchetta realizzata in un solo pezzo di multistrato, curvato in tre dimensioni secondo la più recente tecnologia di curvatura. Senza alcun ulteriore supporto, si è raggiunta la solidità strutturale, garantita dalla forma "a volta". La panca offre una confortevole seduta per due persone.
■ Bench made of a single piece of plywood by applying the latest technology involving three-dimensionally formed plywood. Without any joint or extra support, it achieves structural solidity, guaranteed by its vaulted shape. The bench provides comfortable seating for two people.

UP DESIGN
Via Manin, 206
31015 Conegliano (Treviso)
T +39-043962465
F +39-043864789
updesign@updesign.it
www.updesign.it

HEROS
DESIGN: ARCHIRIVOLTO

Heros è uno sgabello realizzato in polietilene con tre stampaggi rotazionali. Questa tecnologia permette di ottenere un'eccezionale robustezza, di alleggerire la struttura ed eliminare gli spigoli vivi. Assolutamente innovativa per il settore, consente di superare i limiti imposti finora dalle tecnologie più tradizionali. Heros è proposto nei colori arancio, nero, giallo, azzurro e bianco. Diametro seduta 40 cm. Altezza massima 75 cm, minima 54 cm.
■ Heros is a stool made of polyethylene with three rotational mouldings. This technology makes it possible to achieve exceptional sturdiness, while lightening up the structure and getting rid of sharp edges. The last word in innovation for the sector, it allows the user to overcome the limits heretofore set by more traditional technologies. Heros is being offered in orange, black, yellow, sky-blue and white. Diameter of seat: 40 cm. Maximum height: 75 cm; minimum height: 54 cm.

STURMUNDPLASTIC
Divisione La Rosa
Via Coti Zelati, 90
20030 Palazzolo Milanese (Milano)
T +39-0299044222
F +39-029183186
info@sturmundplastic.it
www.sturmundplastic.it

DOUBLE UP
DESIGN: THE DESIGN LABORATORY

Da Gennaio 2004, The Design Laboratory, del Central Saint Martins College of Art and Design di Londra, è Art Director di STURMundPLASTIC. Tra i primi risultati della collaborazione, c'è la panca Double Up, qui illustrata, realizzata in materiale autopellante. Sorprendente per forma e versatilità, è un elemento chiuso che zoomorficamente si apre per mostrare la propria ricchezza progettuale.
■ Since January 2004, The Design Laboratory of the Central Saint Martins College of Art and Design in London, is the Art Director of the STURMundPLASTIC company. One of the first results of this collaborative effort is the Double Up bench, illustrated here. Amazing for its form and versatility, it's a closed element that opens zoomorphically to show its design richness.

HELLER
Heller Incorporated
149 Fifth Avenue
New York 10010 (USA)
T +1-212-685 4200
F +1-212-685 4204
www.helleronline.com

THE FRANK GEHRY FURNITURE COLLECTION
DESIGN: FRANK GEHRY

Spettacolare gruppo di cubi, tavoli e divani, in resina color argento, creati dal più famoso architetto americano. Sorta di sculture nello spazio, gli oggetti di Gehry hanno superfici lisce e linee fluide e sono adatti ad essere usati anche all'esterno. Heller continua la sua ricerca nell'archivio del design internazionale (riedita, tra l'altro, Capitello, icona del design radicale, disegnato da Studio 65) e lancia proposte per il futuro.
■ Spectacular group of cubes, tables and sofas in silver-coloured resin, created by the noted American architect. A sort of sculpture in space, Gehry's objects have smooth surfaces and fluid lines and are suited to being used both indoors and out. Heller is continuing its research in the international design archive (reissued, among others, Capitello, a radical design icon, designed by Studio 65) and launching offers for the future.

Poca materia, molto spazio Less material, more space

Aerius di Valcucine è il nuovo pensile leggero e resistente, ecocompatibile e spazioso. Il fusto è interamente in vetro e alluminio. Riciclabile al 100%, viene prodotto con un risparmio del 70% sul consumo di materie prime. Meno materia ma più spazio: la struttura, realizzata in 15 dimensioni diverse da 90 a 300 cm di lunghezza, permette di eliminare il raddoppio dei fianchi che si otterrebbe accostando diversi moduli. Il fusto è predisposto per alloggiare un sistema d'illuminazione con LED e una barra accessoriabile, con notevoli vantaggi in termini di risparmio di materiali e di energia. Il risparmio energetico è accresciuto dall'impiego di materiale trasparente per il massimo sfruttamento della luce esterna. L'anta è leggerissima grazie alla struttura in alluminio alveolare, su cui possono essere applicati vari materiali di finitura. L'apertura è basculante: un semplice tocco verso l'alto rende immediatamente accessibile l'intero spazio interno. Aerius è stato selezionato per l'ADI Design Index 2004 e, a Venezia, per l'Italian Design Furniture On Tour (I.DoT), per cui verrà esposto nelle più importanti città del mondo. www.valcucine.it

■ Aerius by Valcucine is a new, light but strong wall unit that is eco-friendly and spacious. The frame is all glass and aluminium. 100% recyclable, it is produced with a 70% saving in the consumption of raw materials. Less material but more space, the structure comes in 15 different sizes, from 90 to 300 cm long, and makes it possible to eliminate the twin sides found when several units are placed together. The frame is designed to contain a lighting system with LEDs and an accessory rail, offering major benefits in terms of material and energy saving. Additional energy savings come with the use of transparent material for the maximum exploitation of outside light. The door is extremely light thanks to its aluminium honeycomb structure, to which various finishing materials can be applied. The opening is lift-and-slide: a mere upward touch and all the inside space becomes accessible. Aerius has been chosen for the ADI Design Index 2004 and for the Italian Design Furniture On Tour (I.DoT) in Venice and will be displayed in major cities worldwide. www.valcucine.it

Nella foto/In the picture
Aerius, il nuovo pensile di Valcucine, riciclabile al 100%.
Aerius, the new 100% recyclable wall unit by Valcucine

Estetica pop Pop aesthetics

Le forme arrotondate e il corpo allungato ricordano i fari che guidano le navi al porto: è il design di Camp, la lampada che Jakob Timpe ha progettato per l'azienda spagnola Marset. Una lampada all'avanguardia dall'estetica pop: snella ed elegante, si compone di un cono grande come base e di uno più piccolo come diffusore, uniti da un collo flessibile. La solidità della struttura è garantita dal suo materiale: il polietilene. Camp permette di orientare il fascio di luce in ogni direzione, soddisfacendo ogni esigenza di illuminazione. Se rivolta verso il soffitto, crea una piacevole luce d'atmosfera. Disponibile nelle versioni bianca o nera, Camp si adatta ad ogni ambiente.
www.marset.com

■ The rounded form and elongated body of Camp, the lamp designed by Jakob Timpe for the Spanish company Marset, make it resemble the lighthouses that guide ships into port. It is an avant-garde lamp with a Pop-like appearance; slender and elegant, it consists of a large cone base with a smaller one that acts as the diffuser, the two being joined by a flexible neck.
The solidity of the structure is guaranteed by the material used – polyethylene. With Camp you can direct the band of light in any direction, thus satisfying all lighting requirements and when turned towards the ceiling, it provides charming ambient lighting. Available in black or white, Camp will blend with all surroundings.
www.marset.com

Nella foto/In the picture
Lampada Camp di Jakob Timpe per Marset.
The Camp lamp by Jakob Timpe for Marset

Dalla casa al cellulare Home to mobile

TIM ha realizzato DomusLife Video, un innovativo sistema per tenere sotto controllo la propria abitazione tramite il telefono cellulare. Basta collocare nella propria abitazione una fotocamera dotata di sensore di movimento e di temperatura e dotarsi di cellulare compatibile. La fotocamera invia al cellulare una breve animazione MMS se rileva la presenza di persone nell'ambiente o un SMS quando registra la temperatura precedentemente impostata. La ricezione delle informazioni può avvenire in qualunque momento e su programmazione.
www.tim.it

■ TIM has created DomusLife Video, a system that allows you to keep a check on your home via your mobile phone. You simply place a camera equipped with a movement and temperature sensor in your home and take a compatible phone with you. The camera sends a short MMS to the mobile phone if it senses the presence of people in the room or an SMS when it registers the set temperature. The information can be received at any time and as programmed. www.tim.it

Nelle foto/In the pictures
Fotocamera Nokia Observation.
Nokia Observation Camera

Design "senza tempo" 'Timeless' design

Nelle collezioni Vistosi le tecniche millenarie del vetro di Murano si intrecciano con le sperimentazioni del design e lo studio dei materiali. Giogali di Angelo Mangiarotti è del 1967: lampade con elementi di cristallo realizzati interamente a mano e componibili a piacere su strutture metalliche standard o secondo le direttive del cliente. Nel 1970, Vico Magistretti disegna la lampada da tavolo Alega, con paralume in vetro soffiato bianco e base in cristallo.
www.vistosi.it

■ Millenary Murano glass processes come together with experimental design and the study of materials in the Vistosi collections. The Giogali lamps by Angelo Mangiarotti, dating from 1967, have crystal elements, are entirely handmade and can be assembled as desired on standard metal structures or to client instructions. In 1970, Vico Magistretti designed the Alega table-lamp, which has a white blown-glass lampshade and a crystal base.
www.vistosi.it

Nelle foto/In the pictures
A sinistra, Giogali di Angelo Mangiarotti; a destra, Alega di Vico Magistretti.
Giogali by Angelo Mangiarotti, left; Alega by Vico Magistretti, right

Maniglie in evoluzione Evolving handles

Un dettaglio, la maniglia per mobili; l'evoluzione continua nel processo produttivo, nel prodotto, nell'immagine: così Pamar costruisce il suo successo. L'allestimento per Sasmil 2004 è la testimonianza della crescita dell'azienda. In uno spazio quadrato di 280 mq, una colorata parete di ante a scacchiera in vari materiali con una miriade di maniglie diverse. È un gioco: le apro e ne trovo altre, uguali ma in differenti finiture. È l'occasione per scoprire le novità della collezione Basic.

■ A mere detail – furniture handles. The evolution continues in the production process, the product and the image, and this is how Pamar builds its success. The design for Sasmil 2004 is an indication of the company's growth. A square space 280 sq. m. in size contains a coloured checkerboard wall of doors in various materials, fitted with a host of different handles. I t is all a game – you open them only to find more of the same kind but in different finishes. It is an opportunity to explore the new ideas in the Basic collection.

Nella foto/In the picture
Lo stand Pamar al Sasmil 2004.
The Pamar stand at Sasmil 2004

Il design al giusto prezzo Design at the right price

Pro è la nuova serie per il bagno di Laufen che punta al buon design ad un prezzo accessibile. Per questo è stato chiamato Peter Wirz dello studio svizzero Process Product Design, un designer specializzato nella progettazione orientata ai processi produttivi. Laufen Pro si compone di tre linee: A, B, C per rispondere a ogni esigenza di spazio e di arredamento. In tutto 19 lavabi che introducono il design democratico nel bagno, abbinabili ai vasi, bidet e mobili coordinati. www.laufen.com
■ Pro is the new bathroom range by Laufen and offers good design at an affordable price. To achieve this, they called in Peter Wirz of Switzerland's Process Product Design, a designer specialised in design for production processes. Laufen Pro consists of three lines: A, B, C and responds to all space and furnishing requirements. In all, 19 washbasins bring democratic design into the bathroom and they can be combined with toilet bowls, bidets and coordinated furniture. www.laufen.com

Nelle foto/In the pictures
Laufen Pro. Design: Peter Wirz, studio Process Product Design.
Laufen Pro designed by Peter Wirz, Process Product Design

Silver Award 2004 Silver Award 2004

L'unico premio per la categoria Luce assegnato quest'anno dall'Industrie Forum Design Hanover è il Silver Award 2004, vinto da Bega con l'apparecchio luminoso per esterni a doppio bilanciere 8254. Il sistema è studiato per la regolazione dei fasci di luce a diverse altezze a seconda del contesto. Un solo polo luminoso, ad esempio, può illuminare simultaneamente una strada e una pista ciclabile. Gli apparecchi hanno riflettori sferici in puro alluminio anodizzato, con distribuzione asimmetrica della luce. www.bega.com
■ The only prize awarded this year by the Industrie Forum Design Hanover in the Lighting category is the Silver Award 2004, presented to Bega for its 8254 outdoor light with double arm. The system has been studied to allow adjusting the bands of light to different heights according to the requirements. A single light pole can illuminate a road and a cycle path at the same time. The lights have spherical reflectors in pure anodised aluminium and asymmetrical light distribution. www.bega.com

Nella foto/In the picture
Bega 8254, vincitore del Silver Award 2004. The Bega 8254 light, winner of the Silver Award 2004

Stile italiano a Los Angeles Italian style in Los Angeles

Nella città di Los Angeles, in una delle vie più famose ed esclusive al mondo per l'arredamento contemporaneo, Beverly Blvd, West Hollywood, è stato recentemente inaugurato il nuovo negozio Minotti Los Angeles. Si tratta di uno showroom monomarca Minotti progettato interamente da Minotti Studio e gestito in accordo con un rivenditore americano che tratterà il marchio italiano in esclusiva per Los Angeles e Orange County.
www.minotti.com
■ The new Minotti Los Angeles store has opened in Los Angeles on one of the world's most famous and exclusive streets, Beverly Blvd, West Hollywood. Minotti Los Angeles is a Minotti monobrand store designed entirely by Minotti Studio and managed by arrangement with an American retailer who will be exclusively handling the Italian brand for Los Angeles and Orange County.
www.minotti.com

Nelle foto/In the pictures
Due immagini del nuovo negozio Minotti Los Angeles, aperto alla fine di marzo 2004. Two pictures of the new Minotti Los Angeles store, opened at the end of March 2004

Purezza formale Formal purity

Lo stile Visentin conquista l'ambiente bagno con le innovative collezioni Gioielli 2004: icone del prestigio e del lusso contemporaneo. Tra queste, Bagno Domo di VID Design esprime la forza della decisione attraverso un design netto, che rifiuta ogni compromesso: il valore della combinazione tra materia, forma e funzione, piegata al desiderio di linee spigolose. Anche il progetto di Bagno Style è all'insegna della purezza formale. Qui però, in luogo di un design squadrato e grintoso, vi sono curve semplici e addolcite, che scaturiscono dalla giustapposizione di cilindri.
www.visentin.it
■ The Visentin style has captured the bathroom scene with its innovative Gioielli 2004 collection: icons of prestige and contemporary luxury. Among these, Bagno Domo by VID Design makes its decisive impact through honest design that refuses to compromise. Material, form and function are combined to fulfil a desire for edgy lines, pushed to the limits of feasible manufacturing. The Bagno Style project is also guided by formal purity, though here, the squared and forceful effect is contrasted by plain and softened curves derived from juxtaposed cylinders.
www.visentin.it

Nella foto/In the picture
Bagno Domo di VID Design, linea Gioielli 2004 di Visentin.
Bagno Domo made by VID Design, Gioielli 2004 line by Visentin

Chi sei? Mi chiamo Shirana Shahbazi. Shahbazi si scrive con una seconda H prima della B, ma di solito tutti se lo dimenticano. Sono la seconda di tre sorelle, il che non deve per forza avere un significato, e sono nata a Teheran. Da lì mi sono trasferita a Stoccarda, dove ho frequentato il Gottlieb Daimler Gymnasium. Le tre ali della scuola erano circondate da un giardino rotondo, in modo che il tutto visto dall'alto formava la stella della Mercedes. Adesso però vivo a Zurigo. **Che cosa fai?** Faccio la fotografa. Scatto ritratti, paesaggi, ma anche nature morte e vedute urbane. Spesso combino insieme tutti questi temi e rifletto su quello che li lega e su quello che hanno in comune. Ho fatto fare degli interventi su alcune delle mie foto ad artisti che disegnano manifesti, e poi le ho rifotografate. La prima cosa che continuo a chiedermi è in che modo vengono lette le fotografie e a cosa servono. **Perché lo fai?** Non è per niente facile dire quali termini, figure, forme, icone, miti e motivi vengono utilizzati – e per quali scopi materiali e allegorici, per quali ipotesi e storie. Ma adesso che un flusso di cultura mai visto finora e un'ingiustizia economica mai esistita finora vanno di pari passo, le cose cominciano a diventare molto incerte e difficili. Cos'abbia a che fare tutto questo con l'arte non ne ho la più pallida idea, penso solo che coltivare una qualsiasi forma di sospetto un giorno tornerà a vantaggio di tutti. **Quando hai cominciato?** In uno splendido pomeriggio d'estate, mentre al ritorno da scuola assaporavo la tranquillità del pomeriggio – tutta la mia famiglia stava facendo la siesta dopo pranzo, perché le pietanze iraniane a base di riso sono abbastanza pesanti – e guardavo l'albero di limoni dei miei genitori. Ovviamente conoscevo bene questo albero, che chiamavamo affettuosamente Luigi, ma non gli avevo mai dedicato così tanta attenzione come quel giorno. Improvvisamente ero affascinata dalla sua presenza in casa nostra, e nella mia testa si accavallavano tante domande: ma Luigi pensa? Mi vede? Qualcuno oltre a noi si interessa a lui, e se sì perché? Ma questo fatto è importante? È giusto che debba vivere una vita mediocre in salotto o sarebbe più contento di stare fuori? Da quel momento ho capito chiaramente che tutte le cose hanno un significato, e che il labile confine tra importante e superfluo è il luogo in cui accadono le cose. Così ho cominciato a fotografare l'albero, e poi ho cercato di mettere in relazione queste foto con gli avvenimenti politici in Medio Oriente. Spesso quello che stavo facendo mi sembrava senza senso. Soprattutto quando ascoltavo i commenti di amici e vicini, che non capivano queste relazioni e le trovavano assurde. Al fatto di vivere in un contesto così politicizzato si aggiungeva la passione infinita di mia madre per i documentari sugli animali. Così la scelta di diventare fotoreporter si impose presto da sola, e feci domanda per iscrivermi a un'università tedesca. La commissione giudicatrice rimase molto impressionata dagli appassionati reportage in bianco e nero che avevo realizzato in quelli che erano stati i campi di battaglia del Golfo Persico, e trascurò il lavoro su Luigi. Così passai l'esame e iniziai la mia carriera di fotografa. **Quando finirà?** Probabilmente ancora in uno splendido pomeriggio d'estate.

Shirana Shahbazi,
RISK IS OUR BUSINESS, 2003

C-Print, dimensioni varie
(Per gentile concessione dell'artista
e della Galleria Bob van Orsouw di Zurigo)

C-Print, dimensions variable
(Courtesy of the artist
and Bob van Orsouw Gallery, Zurich)

*

El Topo è un progetto appositamente creato per *Domus* e prodotto da Wrong Gallery. Diretto da Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, Wrong Gallery è uno spazio non profit dedicato alla sopravvivenza della sperimentazione e del gioco a New York City.

Who are you? My name is Shirana Shahbazi. Shahbazi is spelt with a second H before the B, but people often forget it. I am the middle one of three sisters, but that is not necessarily significant. I was born in Teheran. From there I moved to Stuttgart, where I attended the Gottlieb Daimler Gymnasium (high school). The three wings of the school building are surrounded by a round garden, so that the whole thing is put together in the form of a Mercedes star emblem. I now live in Zurich. **What do you do?** I'm a photographer. I do portraits and landscapes, but also still-lifes and townscapes. Mostly I combine all these pictures and think about their mutual associations and what they have in common. I've had some of my pictures painted by poster artists, and then photographed them in turn. My main question is how pictures are read and what they are good for. **Why do you do it?** Never been easy to say which terms, figures, forms, icons, myths, motifs are used for which material and allegorical ends, for which hypotheses and histories. But now that unprecedented cultural flow and unprecedented economic injustice are going hand in hand, things are becoming very unreliable and strained. What this has to do with art I have no idea. I just think cultivating a form of suspicion will one day be beneficial to all of us. **When did it start?** On a magnificent summer afternoon after I had come home from school and I was enjoying the silence of the afternoon. Since Iranian rice dishes are on the heavy side, my whole family took a siesta, but I just looked at my parents' lemon tree. While I had known this tree for a long time, which they lovingly called Luigi, I had never devoted so much attention to it as on this particular afternoon. I was suddenly fascinated by its presence in our house, and in my head questions started piling up. Does Luigi think? Can Luigi see me? Apart from us, is anyone interested in it, and if so, why? And is it important? Is it fair that it has to put up with this living-room existence, or would it be happier in the open air? From this moment onwards, it was clear to me that everything had a significance and that the fuzzy boundary between important and unimportant is the place where things happen. I began to take photographs of the tree and later I tried to create an association between these photographs and political events in the Middle East. Often what I was doing came across as pointless. Above all, when I listened to the comments of neighbours and friends who did not understand these associations and found them absurd. In addition to the fact that I was growing up in this politicised environment, there was my mother's endless predilection for animal documentary films. Therefore I soon had this desire to choose photojournalism as a career, and I applied to a university in Germany. The jury was deeply moved by the sensitive black and white pictures I had taken in the former war zone around the Persian Gulf, and so they did not go any further into the work with Luigi. I passed the examination and that was the start of my career as a photographer. **Where will it end?** Probably on another magnificent summer afternoon.

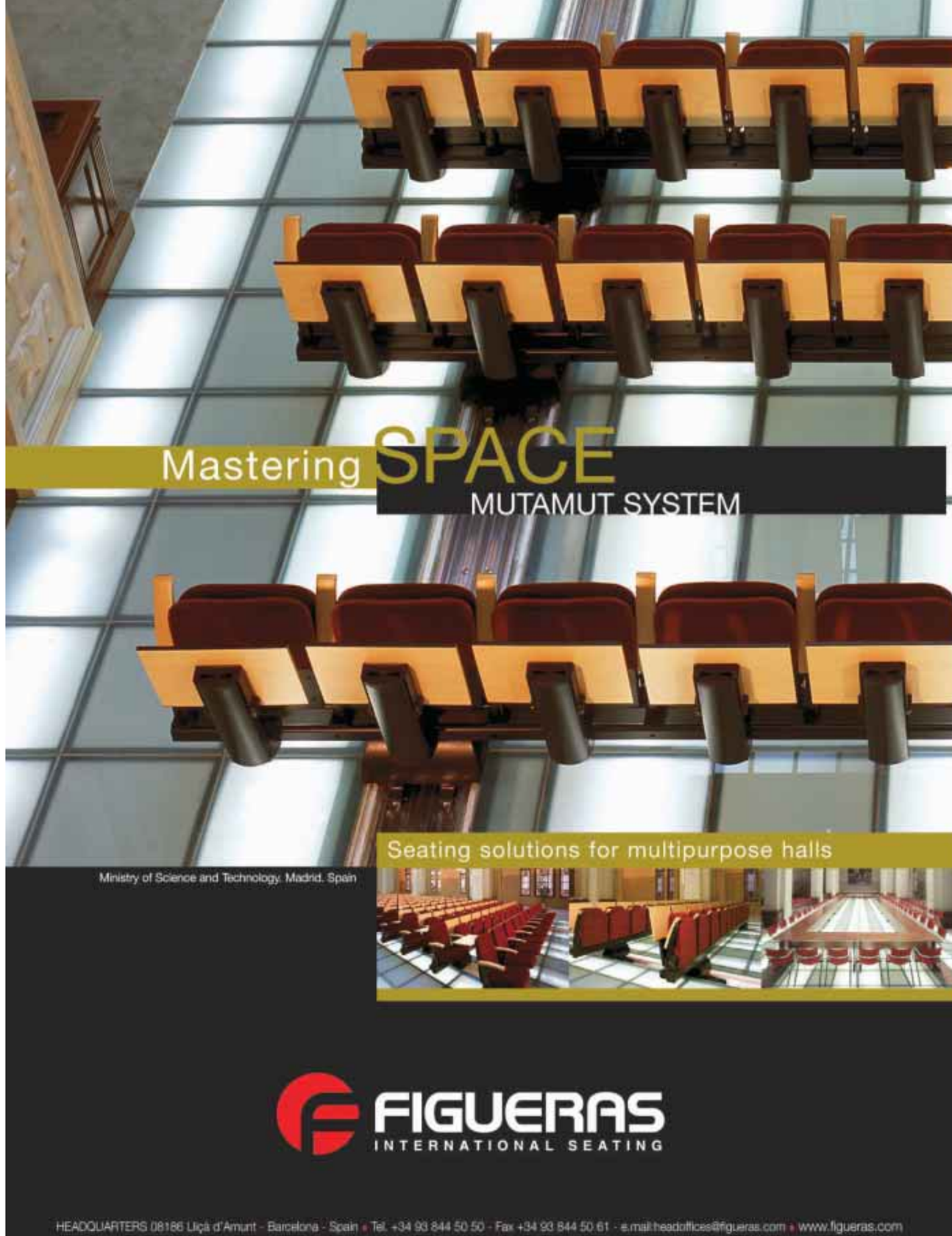
Shirana Shahbazi,
RISK IS OUR BUSINESS, 2003

C-Print, dimensioni varie
(Per gentile concessione dell'artista
e della Galleria Bob van Orsouw di Zurigo)

C-Print, dimensions variable
(Courtesy of the artist
and Bob van Orsouw Gallery, Zurich)

*

El Topo is a project specially made for *Domus* and produced by Wrong Gallery. Directed by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick, the Wrong Gallery is a non-profit space for the survival of play and experimentation in New York City.



marmomacc

Mostra Internazionale
di Marmi,
Pietre e
Tecnologie

Verona
7-10 ottobre
2004

www.marmomacc.com

Manifestazioni culturali

1 International Symposium STONE IDIOMS

Le più recenti interpretazioni dei materiali lapidei nell'architettura tedesca.

Relatori invitati:
Julia Bolles e Peter Wilson, Augusto Romano Burelli, Petra Kahlfeldt, Hans Kollhoff, Hilde Léon, Hans Stimmann.

Sabato 9 ottobre 2004, ore 10.30

2 Conference

La presenza di una grande personalità dell'avanguardia architettonica internazionale costituirà una speciale occasione per allargare lo sguardo al futuro dell'architettura e ai nuovi percorsi nella sperimentazione dei materiali costruttivi.

3 Exhibition NEW STONE ARCHITECTURE IN GERMANY

Opere di:
Bolles+Wilson, D. Chipperfield, von Gerkan-Marg & Partners, Hilmer & Sattler und Albrecht, Kollhoff & Timmermann, H. Larsen, Léon-Wohlhage-Wernik, C. Mäckler, Ortner & Ortner, I.M. Pei, O.M. Ungers, Wandel-Hoefer-Lorch+Hirsch, G. Weinmiller.

Sezioni speciali sulla ricostruzione di Berlino: i casi di **Potsdamer Platz - Leipziger Platz - Lenné Dreieck**; e il restauro e la ricostruzione di edifici storici.

16-20 settembre / 7-10 ottobre 2004

studio mirandola

4 Marble: Design and Technology

Nuove tecnologie costruttive collegate al design del marmo saranno oggetto di una mostra che coniugherà l'intervento di autori dell'architettura contemporanea con capacità e risorse dei settori più sensibili ed avanzati della produzione lapidea.

Organizzato da: VERONAFIERE www.veronafiere.it

In collaborazione con: BANCO POPOLARE DI VERONA E NOVARA

PIETRA